BLACKED OUT George Cup & Steve Elliott

Praestare Verlag



BLACKED OUT

George Cup & Steve Elliott

RETROSPEKTIVE
THE FRENCH COLLECTION
GREENSPAN COLLECTION
GEORGE CUP RESEARCH CENTER

BLACKED OUT

George Cup & Steve Elliott

George Cup & Steve Elliott,
GEORGE CUP & STEVE
ELLIOTT IN NEW YORK, 1976

George Cup & Steve Elliott,
GEORGE CUP & STEVE
ELLIOTT IN NEW YORK, 1976



George Cup Research Center
Hannover / New York

BLACKED OUT

George Cup & Steve Elliott

Retrospektive
Retrospective

The French Collection
The Greenspan Collection

Mit Texten von With texts by
A.C. Greenspan
Justin Hoffmann
Thomas Mang
Roland Nachtigäller
Lutz Stratmann
Thomas Wulffen

Kunstverein Wolfsburg
Städtische Galerie Nordhorn

Praestare Verlag 

Inhalt

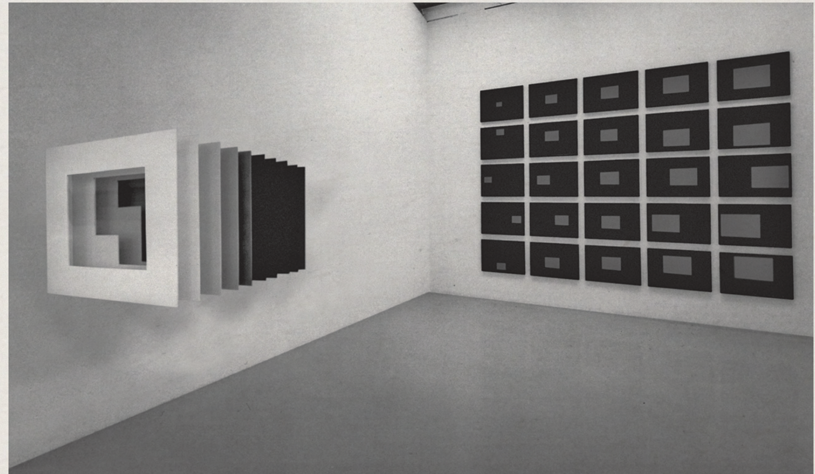
Content

Roland Nachtigäller

„Muss die Kunstgeschichte umgeschrieben werden?“ – Anstelle eines Vorworts

Wenn eine noch vergleichsweise junge Institution wie das George Cup Research Center, das zudem seinen Sitz mit New York und Hannover angibt, an zwei eher kleinere Ausstellungsinstitutionen mit dem Vorschlag eines geradezu sensationellen Projekts herantritt, so ist in der Regel Vorsicht geboten: Wie seriös ist solch eine Einrichtung, wessen Interessen verstecken sich möglicherweise dahinter, wie wird das Forschungszentrum finanziert, mit welchem wissenschaftlichem Anspruch wird dort gearbeitet? Gemeinhin sind das Fragen, die nur schwerlich bis ins letzte Detail zu beantworten sind und denen man sich daher – nach einiger Vorabrecherche – eher intuitiv, über das Gefühl im Umgang mit einzelnen Personen und mit Blick auf die vorhandene oder fehlende Faszinationskraft des künstlerischen Projekts widmet.

Was also ist davon zu halten, wenn ein redegewandter Mittvierziger mit der gebotenen Umsicht über das Sekretariat einen persönlichen Gesprächstermin vereinbart und dann ebenso jovial wie selbstbewusst eine fast unglaubliche Geschichte auftischt? In diesem Fall die Biografie eines amerikanischen Künstlerpaars mit deutschen Wurzeln, dessen Name in Europa (mittlerweile!) weitgehend unbekannt ist und das dennoch seit den frühen 1960er Jahren zu den einflussreichen Motoren der amerikanischen Minimal Art gehört haben soll: George Cup & Steve Elliot. Zwei Künstler und zudem über dreißig Jahre auch Lebensgefährten, deren jeweilige und gemeinsame Werke in den vergangenen zwanzig Jahren nicht nur langsam



Blick in die Ausstellung
George Cup & Steve Elliott,
Kootz Gallery, New York 1970

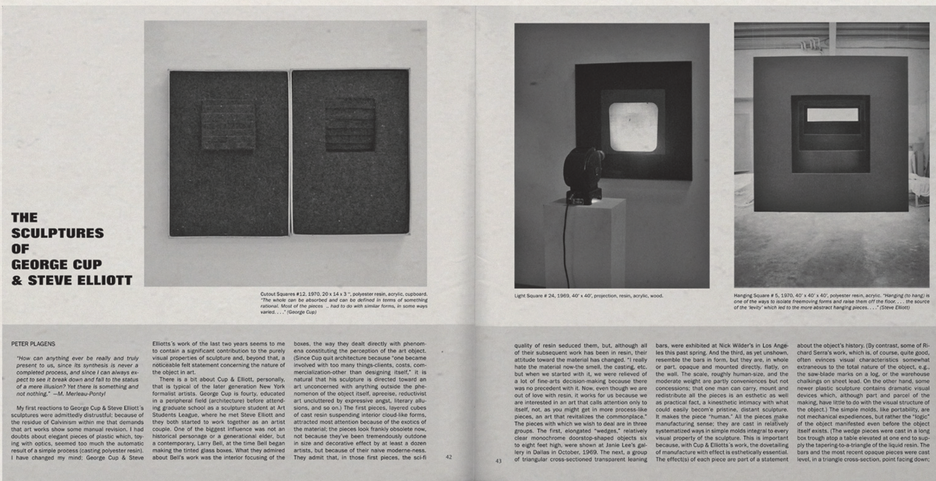
View of the exhibition
George Cup & Steve Elliott,
Kootz Gallery, New York 1970

vergessen wurden, sondern angeblich auch systematisch aus den Sammlungen und kunsthistorischen Betrachtungen entfernt worden sein sollen?

Vor allem nach einem eingehenden Blick auf die betreffenden Werke und nach Abwägung der zahlreichen Aspekte dieser schillernden kunsthistorischen Eigenwilligkeit haben sich die Städtische Galerie Nordhorn und der Kunstverein Wolfsburg dazu entschlossen, die zweiteilige Retrospektive der beiden Künstler als erste Institutionen in Europa zu zeigen. Sie speist sich aus zwei verschiedenen Privatsammlungen, die bis dahin ebenfalls noch nicht in größerem Rahmen in Erscheinung getreten sind – die Kollektion eines an dieser Stelle ungenannt bleibenden französischen Enthusiasten und die Sammlung von A.C. Greenspan –, deren überzeugende Werkgruppen von George Cup & Steve Elliott am Ende den Ausschlag gaben. Es ist vor allem die große künstlerische Kraft, die Konsequenz der minimalistischen Haltung im Ringen um formale (und hier vor allem auch farbliche) Reduktion und die sogenannten ‚Primary Structures', die die Verantwortlichen dazu veranlasste, dieses Experiment einer nicht hundertprozentig abzusichernden Ausstellung zu wagen. Ausschlaggebend waren letztlich auch Diskussionen darüber, wie viel Individualität der künstlerischen Position eigentlich dennoch in einem Lebenswerk aufscheint, das die Kunst vor allem als entpersonalisiertes, selbstreferenzielles System denkt. Wenn in den späteren Jahren dann beispielsweise diese Entindividualisierung, das Ringen um Vermeidung jeglicher Anspielung auf Gebrauchsgegenstände oder das konsequent anti-illusionäre Vorgehen langsam wieder zurückgenommen werden – wie viel scheint dann tatsächlich auf von einem produktiven „Slapstick-Potenzial der Minimal Art“ (Jörg Heiser, *Plötzlich diese Übersicht*, 2007)?

So stehen am Anfang wie am Ende dieses Vorbereitungsprozesses vor allem Fragen, und in diesem Falle vorwiegend Fragen, die sich mehr an das Publikum richten als an die jeweilige Institution. Warum wurden diese in sich so geschlossen wirkenden Werkgruppen so lange Zeit nicht in angemessenem Maße rezipiert? Verändert sich mit der Wiederentdeckung dieser Arbeiten der Blick auf die Minimal Art insgesamt? Welche Querverbindungen tun sich hier auf zwischen dem Konstruktivismus der 1920er Jahre, den Strömungen der amerikanischen Abstraktion in der Nachkriegszeit und den postavantgardistischen Bewegungen der 1980er Jahre? Müssen Bewertungen und Korrelationen, müssen kunstgeschichtliche Zuordnungen und Perspektiven neu gedacht werden?

Und schließlich rührt diese Ausstellung, ihre Geschichte und ihre Objekte auch an Grundsätzlichem: Wie entsteht Geschichte, Kunstgeschichte? „Keine Atempause, Geschichte wird gemacht, es geht voran." (Fehlfarben, 1980) Wer macht denn die Geschichte? Jeder Einzelne, Meinungsträger, der Mainstream, Marktinteressen? Und wie objektiv ist diese Geschichte? Es gab Zeiten, da galt es die klassische Historie vor allem als großes Panorama der Herrschaftsinteressen zu decouvrieren und man begann eine neue Geschichte „von unten" zu schreiben. Derzeit aber werden wieder Helden gesucht, auch in der Kunst. Und nur zu häufig vernimmt man das Diktum, dass die Geschichte „umgeschrieben" oder gar gänzlich „neu geschrieben" werden muss. Von wem? Warum? Letztendlich ist es eine Frage der Verantwortlichkeit, welche Ausstellungen und welche Werke der interessierten Öffentlichkeit durch kommunale oder zumindest nicht kommerzielle Ausstellungsinstitutionen präsentiert werden. Der allgemein interessierte Besucher vertraut ebenso wie das Fachpublikum darauf, dass hier eine grundlegende Seriosität und Lauterkeit die Basis der Arbeit bilden. Und so ist es schließlich auch eine Frage der eigenen Passion, in zwei Häusern, die eigentlich der zeitgenössischen Kunst gewidmet sind, diesen durchaus nicht risikofreien Blick auf die historischen Arbeiten von George Cup & Steve Elliott zu werfen. Als formale Rechtfertigung stehen uns die verblüffenden stadthistorischen Bezüge der jeweiligen Geburt (in Nordhorn und Heßlingen, heute Wolfsburg) zur Verfügung, aber in der Sache steht jedes Haus mit dem Rücken zur Wand. Stellen wir dieses Künstlerpaar und seine Arbeiten also zur Diskussion, lassen wir das Publikum, jeden Einzelnen und die Fachwelt ein Urteil fällen – nicht nur über Relevanz, Qualität und Verbindlichkeit der vorgestellten Arbeiten, sondern auch darüber, ob wir uns nicht doch im komplexen Gespinst diverser verdeckter Interessen verfangen haben und sich mit geschärftem Blick alles doch ganz anders darstellt …



THE SCULPTURES OF GEORGE CUP & STEVE ELLIOTT

Cutout Squares #12, 1970, 20 x 14 x 3 ", polyester resin, acrylic, cupboard. *"The whole can be absorbed and can be defined in terms of something rational. Most of the pieces ... had to do with similar forms, in some ways varied. . . ." (George Cup)*

PETER PLAGENS

"How can anything ever be really and truly present to us, since its synthesis is never a completed process, and since I can always expect to see it break down and fall to the status of a mere illusion? Yet there is something and not nothing." —M. Merleau-Ponty!

My first reactions to George Cup & Steve Elliott's sculptures were admittedly distrustful: because of the residue of Calvinism within me that demands that art works show some manual revision. I had doubts about elegant pieces of plastic which, toying with optics, seemed too much the automatic result of a simple process (casting polyester resin). I have changed my mind: George Cup & Steve Elliotts's work of the last two years seems to me to contain a significant contribution to the purely visual properties of sculpture and, beyond that, a noticeable felt statement concerning the nature of the object in art.

There is a bit about Cup & Elliott, personally, that is typical of the later generation New York formalist artists. George Cup is fourty, educated in a peripheral field (architecture) before attending graduate school as a sculpture student at Art Students League, where he met Steve Elliott and they both started to work together as an artist couple. One of the biggest influence was not an historical personage or a generational elder, but a contemporary, Larry Bell, at the time Bell began making the tinted glass boxes. What they admired about Bell's work was the interior focusing of the boxes, the way they dealt directly with phenomena constituting the perception of the art object. (Since Cup quit architecture because "one became involved with too many things-clients, costs, commercialization-other than designing itself," it is natural that his sculpture is directed toward an art unconcerned with anything outside the phenomenon of the object itself, apreeise, reductivist art uncluttered by expressive angst, literary allusions, and so on.) The first pieces, layered cubes of cast resin suspending interior cloud-like forms, attracted most attention because of the exotics of the material; the pieces look frankly obsolete now, not because they've been tremendously outdone in size and decorative effect by at least a dozen artists, but because of their naive moderne-ness. They admit that, in those first pieces, the sci-fi

42

Light Square # 24, 1969, 40' x 40', projection, resin, acrylic, wood.

Hanging Square # 5, 1970, 40' x 40' x 40', polyester resin, acrylic. *"Hanging (to hang) is one of the ways to isolate freemoving forms and raise them off the floor. . . . the source of the 'levity' which led to the more abstract hanging pieces. . . ." (Steve Elliott)*

quality of resin seduced them, but, although all of their subsequent work has been in resin, their attitude toward the material has changed. "I really hate the material now-the smell, the casting, etc. but when we started with it, we were relieved of a lot of fine-arts decision-making because there was no precedent with it. Now, even though we are out of love with resin, it works for us because we are interested in an art that calls attention only to itself, not, as you might get in more process-like pieces, an art that revitalizes the commonplace." The pieces with which we wish to deal are in three groups. The first, elongated "wedges," relatively clear monochrome doorstop-shaped objects six to eight feet high, were shown at Janie Lee's gallery in Dallas in October, 1969. The next, a group of triangular cross-sectioned transparent leaning bars, were exhibited at Nick Wilder's in Los Angeles this past spring. And the third, as yet unshown, resemble the bars in form, but they are, in whole or part, opaque and mounted directly, flatly, on the wall. The scale, roughly human-size, and the moderate weight are partly conveniences but not concessions; that one man can carry, mount and redistribute all the pieces is an esthetic as well as practical fact, a kinesthetic intimacy with what could easily becom'e pristine, distant sculpture. It makes the piece "human." All the pieces make manufacturing sense; they are cast in relatively systematized ways in simple molds integral to every visual property of the sculpture. This is important because, with Cup & Elliotts's work, the dovetailing of manufacture with effect is esthetically essential. The effect(s) of each piece are part of a statement about the object's history. (By contrast, some of Richard Serra's work, which is, of course, quite good, often evinces visual characteristics somewhat extraneous to the total nature of the object, e.g., the saw-blade marks on a log, or the warehouse chalkings on sheet lead. On the other hand, some newer plastic sculpture contains dramatic visual devices which, although part and parcel of the making, have little to do with the visual structure of the object.) The simple molds, like portability, are not mechanical expediences, but rather the "logic" of the object manifested even before the object itself exists. (The wedge pieces were cast in a long box trough atop a table elevated at one end to supply the tapering-to-a-triangle of the liquid resin. The bars and the most recent opaque pieces were cast level, in a triangle cross-section, point facing down;

43

Peter Plagens, *The sculptures of George Cup & Steve Elliott, Artforum* IX, Nr. 2, Oktober 1970, S. 42–45

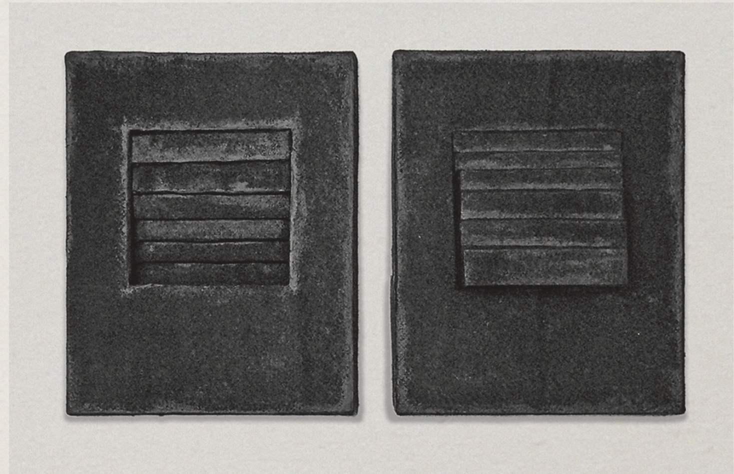
Peter Plagens, *The sculptures of George Cup & Steve Elliott, Artforum* IX, No. 2, October 1970, p. 42–45

Roland Nachtigäller

"Must Art History Be Rewritten?" – In Place of a Preface

When a comparatively young institution such as the George Cup Research Center, which moreover claims to have offices in New York and Hannover, approaches two rather small exhibition institutions with the suggestion of a thoroughly sensational project, then as a rule caution is required: How serious is this sort of organization, whose interests possibly lie hidden in the background, how is the research center financed, and with what scholarly pretensions is work being done there? Generally these are questions which can only be answered with difficulty down to the last detail, and to which one responds – after some preliminary research – more or less intuitively, on the basis of one's feelings in encounters with individual persons, and with a view to the existing or absent fascination engendered by the specific artistic project.

So what is the appropriate attitude when an eloquent individual in his mid-forties arranges with the requisite circumspection a personal appointment with the secretarial office and then, in a jovial and self-confident manner, proceeds to serve up an almost unbelievable story? In this case the biography of an American artist-couple with German roots, whose name in Europe (in the meantime!) is almost completely unknown, but who nevertheless are supposed to have belonged since the early nineteen-sixties to the most influential impulse-sources of American Minimal Art: George Cup & Steve Elliott? Two artists and in addition, for more than thirty years lifetime-companions, whose respective and joint works were not only slowly forgotten during the last twenty years, but were supposedly also systematically removed from collections and art-historical examinations?



George Cup & Steve Elliott, STAIRSQUARE # 27, 1972

George Cup & Steve Elliott, STAIRSQUARE # 27, 1972

Above all after a careful examination of the works in question, and after due consideration of the numerous aspects of this enigmatic art-historical originality, the Städtische Galerie Nordhorn and the Kunstverein Wolfsburg decided to present, as the first institutions in Europe, the two-part retrospective of both artists. The works are drawn from two different private collections, which up to now have likewise not appeared in a more extensive framework – the collection of a French enthusiast who remains anonymous here, and the collection of A.C. Greenspan – whose convincing work-groups by George Cup & Steve Elliott ultimately tipped the scales favorably. It is above all the great artistic energy, the unswerving focus of the Minimalist attitude in the struggle for formal reduction (here above all in terms of color), and the so-called primary structures which persuaded the responsible officials to take a chance on this experiment consisting of an exhibition whose validity cannot be guaranteed one-hundred percent. Ultimately of pivotal importance were also discussions about how much the individuality of the artistic position actually comes to the fore in a lifetime oeuvre which conceives of art above all as a depersonalized, self-referential system. If then in later years, for example, this de-individualization, the attempt to avoid all allusion to everyday objects, or a deliberate anti-illusionistic procedure are slowly retracted, then to what degree is there the actual emergence of a productive "slapstick potential of Minimal Art" (Jörg Heiser, *Plötzlich diese Übersicht, Suddenly This General View*, 2007)?

Thus there are above all questions at the beginning as well as at the end of this preparatory process, and in this case these are predominantly inquiries which are directed more towards the public than to the respective institutions. Why were these groups of works, which seem so consistent within themselves, not acknowledged for so long a time in an appropriate manner? With the rediscovery of these works, is there a concomitant change in the view of Minimal Art altogether? Which interconnections emerge into view here between the Constructivism of the nineteen-twenties, the tendencies of American abstraction in the post-war years, and the post-avantgardist movements of the nineteen-eighties? Must evaluations and correlations, art-historical classifications and perspectives be rethought?

And finally, this exhibition, its history and its objects also rests upon a fundamental issue: How does history, how does art history arise? "No pause for breath; history is made, it moves onward" (Fehlfarben, 1980). But then who makes history? Every individual, opinion makers, the mainstream, or market interests? And how objective is this history? There have been periods when the focus of classical history was primarily on revealing the wide panorama of dominating interests, and a start was made in writing a new history "from down below." At the moment, however, heroes are once again being sought, in art as well. And only too often one hears the prescription that history must be "rewritten" or even entirely "written anew." By whom? For what



Unbekannter Fotograf,
GEORGE CUP AND ANDY WARHOL AT A PARTY IN NEW YORK, 1962

Unknown photographer,
GEORGE CUP AND ANDY WARHOL AT A PARTY IN NEW YORK, 1962

reason? Ultimately it is a question of responsibility as to which exhibitions and which works are presented to an interested public by communal, or at least non-commercial, exhibition institutions. The generally interested visitor, just like the professional public, trusts that a fundamental seriousness and purity constitute the basis for the works being shown. And so in the end, it is also a question of individual passion when, in two institutions which are actually dedicated to contemporary art, there is a presentation of this in no way risk-free view of the historical works by George Cup & Steve Elliott. Available as formal justification are the astonishing urban-historical correspondences of their respective birthplaces (in Nordhorn and Heßlingen, today Wolfsburg), but in this matter both institutions have their backs to the wall. If we present this artistic-couple and their works for discussion, we allow the audience, each individual person as well as the professional world, to form an opinion – not only concerning the relevance, quality and binding character of the exhibited works, but also as to whether we have become entangled in the complex web of various hidden interests so that, upon more exacting scrutiny, everything turns out to be utterly different...



George Cup & Steve Elliott, SQUARE # 17, 1978 (Stahl, 3 x 10 x 3 m), Lagerhaus Atlantic Avenue Brooklyn, New York 1978 (Foto: Steve Elliott)

George Cup & Steve Elliott, SQUARE # 17, 1978 (Steel, 3 x 10 x 3 m), Warehouse Atlantic Avenue Brooklyn, New York, 1978 (Photo: Steve Elliott)



Seth M. Widman, Lagerhaus Atlantic Avenue Brooklyn, New York 2007

Seth M. Widman, Warehouse Atlantic Avenue Brooklyn, New York 2007

„I don’t give a shit when the shit hits the fan.“ George Cup[1]

„That which is intended for the eyes can’t be explained to the ears.“ Steve Elliott[2]

[1] George Cup am 8.10.1977 in einem Brief an den Autor.

[2] Steve Elliott, *Objects in minimal-art*, New York 1980, S. 7.

Eine Rekonstruktion

A.C. Greenspan

Es gibt Künstler, die plötzlich aus dem Blickfeld der Kunstwelt geraten, obwohl sie für ihre Zeitgenossen von beispielhafter Bedeutung waren. Bei dem Künstlerpaar George Cup & Steve Elliott handelt es sich um solch einen Fall. Nur eine kleine Gruppe von Kunstsammlern und Freunden, zu denen ich mich zähle, hat in den letzten zwanzig Jahren die Erinnerung an sie bewahrt.

George Cup wurde 1986 für den vermeintlichen Mord an seinem Lebens- und Arbeitspartner Steve Elliott verurteilt und in einer New Yorker Justizvollzugsanstalt inhaftiert. Dies hatte die nahezu restlose „Ausradierung“ des Werkes dieser beiden Mitbegründer der amerikanischen Minimal Art zur Folge. Während der letzten Jahre glaubte niemand von uns, dass ihr Werk zweiundzwanzig Jahre nach diesem schwerwiegenden Justizirrtum noch eine späte Würdigung erfahren würde.

Es ist vor allem der Initiative des 2006 gegründeten George Cup Research Centers mit Sitz in New York und Hannover zu verdanken, dass die Arbeiten der beiden Künstler nun erstmals seit der letzten Ausstellung in der Sidney Janis Gallery in New York im Jahr 1985, in Deutschland zu sehen sind.

Dramatischerweise verschlechterte sich der Gesundheitszustand von George Cup während der Ausstellungsvorbereitungen so stark, dass er im Juli 2008, zwei Monate vor der Eröffnung in Wolfsburg und nur knapp ein Jahr, nachdem er rehabilitiert aus der Haft entlassen wurde, im Alter von 78 Jahren verstarb.

Die Familie George Cups, der 1930 unter dem Namen Georg Anton Kupsch in Heßlingen, dem heutigen Wolfsburg, geboren wurde, emigrierte 1936 in die Vereinigten Staaten und ließ sich in New York City nieder. Der 1933 in Nordhorn unter dem Namen Stefan Berliott geborene Steve Elliott wuchs nur ein paar Meilen entfernt von George Cup, auf der anderen Seite des Hudson Rivers in New Jersey auf. Die beiden lernten sich 1954 an der Art Students League in New York kennen, wo Steve Elliott studierte. Cup verfolgte zu diesem Zeitpunkt noch seine Ambitionen Architekt zu werden, die er jedoch 1960 endgültig aufgab. Entwürfe aus dem Jahr 1956 für ein mit schwarzen Schieferplatten verkleidetes Haus in Form eines Kubus’, deuten bereits seine spätere künstlerische Entwicklung an.

Wie für viele Künstlerpaare charakteristisch, verband auch George Cup & Steve Elliott eine ambivalente Beziehung. George Cup hatte ein unkontrollierbares Temperament und war für seine Streitsucht, Kompromisslosigkeit und Aggressivität bekannt. Robert Rauschenberg bezeichnete dessen Gefängnisstrafe sogar als logische Konsequenz seines jähzornigen Charakters.[3] Auch ich selber habe Cup zunehmend als unberechenbar empfunden. Er spuckte und urinierte sogar einmal in einer Ausstellung auf Arbeiten, die ihm missfielen, schlug Galeristen im Streit Gläser aus der Hand oder zertrümmerte eigene Arbeiten, die bereits

[3] Robert Rauschenberg am 5.12.1986 in einem Brief an den Autor.

verkauft waren. Ein derartiges Verhalten mag sich auf das Image mancher Künstler positiv auswirken, nicht jedoch bei Cup und Elliott. Laut Betty Parsons „... stießen sich alle an seiner Arroganz“[4] und auch Andy Warhol hat mehrfach bemerkt „he’s an asshole“ und hinzugefügt „an asshole, but a handsome one“[5].

Steve Elliott wirkte hingegen wie das exakte Gegenteil der exaltierten Persönlichkeit George Cups. Er war introvertiert, stets zuvorkommend, wenn ich ihn in seinem Studio besuchte, in dem er Tag und Nacht anzutreffen war, während George in der New Yorker Gay Community weitgehend alleine oder mit anderen Männern in Erscheinung trat. Obwohl die Arbeiten fast ausschließlich von George signiert wurden, sahen viele in Steve die eigentliche gestalterische und treibende Kraft des Paares. André Emmerich beschrieb ihre Beziehung 1974 „... als ein zerbrechliches Geben und Nehmen, das seine Höhen und Tiefen hatte. George brauchte Steve für den inneren Halt und Steve brauchte George für die Außendarstellung“[6]. Auch wenn sich die Zuordnung der Urheberschaft im Einzelnen als problematisch erweist, verdeutlicht eine Gegenüberstellung der autonomen Frühwerke von Cup und Elliott mit den Arbeiten des Künstlerpaares und dem im Gefängnis entstandenen Spätwerk Cups, dass zwei eigenständige Künstler in ihrer Verbindung eine „kritische Masse“ gefunden hatten, die als Inspirationsquelle bis heute spürbar ist.

Ende der 1970er Jahre begann George Cup seinen Lebensmittelpunkt vorübergehend nach Paris zu verlegen. Anlass dieser Paris-Aufenthalte war die Beziehung zu einem „Official Frenchy“, wie er von Cup liebevoll genannt wurde. Wer sich hinter dieser Bezeichnung verbarg ist bis heute unklar. Auch das George Cup

[4] Betty Parsons am 10.5.1979 in einem Brief an den Autor.

[5] Andy Warhol am 24.3.1979 in einem Brief an den Autor.

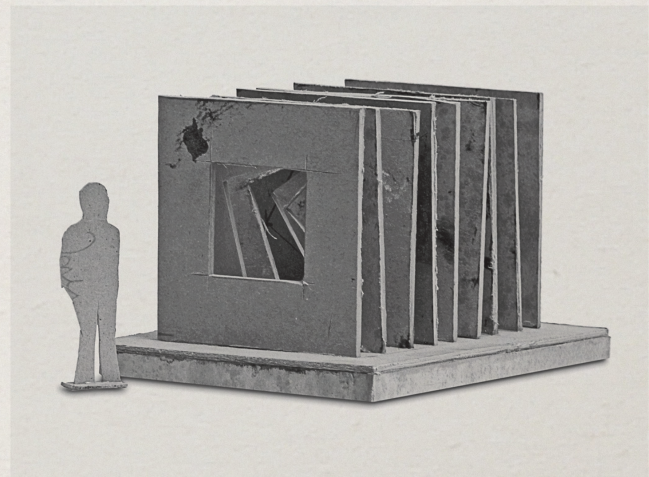
[6] André Emmerich am 12.1.1974 in einem Brief an den Autor.

[7] Das George Cup Research Center am 28.3.2007 in einem Brief an den Autor.

[8] *New York Post*, 14.5.1986, S. 1.

George Cup & Steve Elliott,
STUDY FOR SQUARE ROUND # 4, 1973

George Cup & Steve Elliott,
STUDY FOR SQUARE ROUND # 4, 1973



Research Center hält sich bedeckt und spricht lediglich von einer „angesehenen Persönlichkeit des öffentlichen Lebens in Frankreich“[7]. Die 2006 von diesem unbekannten Franzosen gegründete Stiftung stellte einen Großteil der Arbeiten, die im Kunstverein Wolfsburg zu sehen sind, als Leihgaben zur Verfügung: „The French Collection“. Da die Sammlung in einem Keller im Pariser Arrondissement du Louvre gelagert und der Feuchtigkeit ausgesetzt war, waren im Vorfeld der Ausstellung umfassende Restaurierungsarbeiten erforderlich.

„The French Affair“ belastete die Beziehung von Elliott und Cup anfänglich nicht mehr als die anderen Affären, die Cup während der 32-jährigen Beziehung mit Elliott öffentlich auslebte und mit denen die Namen von John Cage, Andy Warhol, Robert Rauschenberg in Verbindung gebracht wurden. Ende 1985 zog Steve Elliott jedoch die Konsequenzen und verließ das gemeinsame New Yorker Apartment. Die Trennung warf Cup vollends aus seinem labilen Gleichgewicht. Klärungsversuche endeten mit dem gewaltsamen Eindringen Cups in das neue Apartment Elliotts, was dieser mit einer einstweiligen Verfügung beantwortete. Im Frühjahr 1986 eskalierte die Situation: Cup, der seine Aggressionen nicht mehr kontrollieren konnte, wurde zweimal wegen Körperverletzung nach Schlägereien in New Yorker Clubs angezeigt. Nur durch die Zahlung von Schmerzensgeld konnten gerichtliche Verfahren verhindert werden. Diese beiden Ereignisse waren maßgeblich mitverantwortlich für die Verurteilung Cups drei Monate später, als Steve Elliott tot in seiner New Yorker Wohnung aufgefunden wurde. Die Medien und vox populi waren sich einig, dass George Cup seinen Partner ermordet hatte. So titelte die *New York Post* noch vor dem Prozess: „Cup Kills Elliott!“[8] Augenzeugen aus dem Nachbarhaus wollen Cup in der fraglichen Nacht am Tatort

gesehen haben. Seine aktenkundige Gewaltbereitschaft und weitere Indizien führten zu einer lebenslangen Haftstrafe, die er im November 1986 in einer New Yorker Justizvollzugsanstalt antrat. Im Zuge der Inhaftierung setzte eine beinahe systematische „Ausradierung" des künstlerischen Werkes von Cup und Elliott ein. Skulpturen wurden demontiert und verschwanden, Arbeiten wurden aus den Sammlungen des Whitney Museum of American Art und des Guggenheim Museums entfernt und sind heute nicht einmal mehr in den Bestandslisten zu finden. Bis zur Gründung des George Cup Research Centers schien es fast so, als hätte das Künstlerpaar nie existiert. Der Grund für diesen radikalen Verlauf verwundert und ist bis heute weder geklärt, noch sind Stellungnahmen Verantwortlicher zu finden.[9]

Auch als George Cup Anfang 2007 überraschenderweise seine Unschuld am Tod Steve Elliotts beweisen konnte und ohne mediale Beachtung als freier Mann aus der Haft entlassen wurde, blieben zahlreiche Fragen unbeantwortet. Warum hatte sich Cup zwanzig Jahre lang nicht zu den Geschehnissen im Jahr 1986 geäußert? Warum hüllte er sich auch nach seinem Freispruch weiterhin in Schweigen? Aus welchen Gründen er sich für den Tod seines Partners möglicherweise verantwortlich gefühlt haben mag, auch diese Antwort ist er uns schuldig geblieben.

Im Sommer 2007 trat das George Cup Research Center mit dem Künstler in Kontakt und erarbeitete in Kooperation mit den beiden Ausstellungshäusern in Wolfsburg und Nordhorn, den Geburtsorten Cups und Elliotts, eine erste Bestandsaufnahme der Werke, die neben den Arbeiten aus der „French Collection" noch verfügbar waren. Ein Depot in Brooklyn wurde bereits 1991 aufgelöst und die eingelagerten Arbeiten vernichtet. Im Zuge seiner Recherchen ist das Research Center auf meinen, 42 Arbeiten umfassenden Sammlungsbestand gestoßen, der in der Städtischen Galerie Nordhorn größtenteils erstmals präsentiert wird. Die aus diesem Konvolut stammenden Modelle und Fotografien von Objekten und Installationen wurden als Anhaltspunkt für die Realisierung der Ausstellungen in Deutschland zu Hilfe genommen, die in enger Zusammenarbeit mit Cup konzipiert wurden.

Die großformatige Installation SQUARE ROUND # 4 aus dem Jahr 1973 wurde für die Städtische Galerie Nordhorn anhand von Zeichnungen und Entwürfen rekonstruiert (vgl. Abb. S. 12). Neun quadratische, hintereinander angeordnete Holzplatten geben den Blick auf neun quadratische Ausschnitte in den Platten frei, die jeweils um wenige Grad variieren, so dass sich gewissermaßen eine Quadratur des Kreises ergibt, die vom Schwarz der ersten Platte über verschiedene Grautöne bis zum Weiß der letzten Platte abgestuft ist. Diese Arbeit ist charakteristisch für Cups und Elliotts Werk in diesen Jahren. Reduzierte geometrische Flächen von unterschiedlicher, doch immer auf das menschliche Maß bezogener Größe, gliedern einzeln oder in Reihungen den gesamten Raum, Boden oder die Wand. Trotz rigoroser struktureller Klarheit und monochromer Farbigkeit entstehen vielschichtige Wechselwirkungen zwischen offenen und geschlossenen Volumen, Binnen- und Außenformen, Objekt, Raum und Betrachter. Neben den raumfüllenden Installationen werden verschiedene, mit Leuchtstoffröhren kombinierte Wandobjekte der späten 1960er Jahre präsentiert sowie zwischen 1956 und 1962 entstandene Malereien, in die dreidimensionale Objekte integriert sind. Sie deuten bereits die Entwicklung eines wegweisend neuen Vokabulars von reduzierten dreidimensionalen Körpern an, eine Formensprache, die das Spätwerk von Cup und Elliott kennzeichnet. Die statischen Formen der Ölbilder wurden in späteren Jahren auch mit Hilfe von Animationsfilmen in Bewegung versetzt, wobei das Zusammenspiel von Bewegung und Musik die Tradition von Oskar Fischinger, Hans Richter und anderen Vertretern des frühen abstrakten Films aufgreift und neu interpretiert. THE CONNECTION BETWEEN FORM AND SOUND (vgl. Abb. S. 30-31) umfasst 26 Animationsfilme, die in der Zeit zwischen 1974 und 1979 auf 8 mm Film entstanden und wegen des schlechten Zustandes für die Ausstellung digital überarbeitet wurden. Im Experimentalfilm LOOP # 25 (1972) (vgl. Abb. S. 38-39) fährt die Kamera auf eine Fotografie zu, die Cup in den Händen hält, und die wiederum Cup mit einer Fotografie in den Händen zeigt. Über 5 Minuten zoomt die Kamera in einer geraden Linie durch die auf den verschiedenen Fotografien abgebildeten Orte. Weitere Animationsfilme und kinetische Objekte sowie Künstlerbücher und die Videoinstallation BLACK BOX # 2 aus dem Jahr 1979 sind auf die beiden Ausstellungshäuser verteilt und bieten einen umfassenden Überblick über das Werk von George Cup & Steve Elliott.

Diese ersten beiden Ausstellungen der deutsch-amerikanischen Vertreter der Minimal Art, George Cup & Steve Elliott, seit ihrem Verschwinden aus dem Blickfeld der Kunstwelt, stellen hoffentlich erst den Anfang einer neuen Betrachtung ihres Werkes dar. Die Zukunft wird zeigen, ob diese Wiederentdeckung von George Cup & Steve Elliott den Mantel des Schweigens endgültig von ihnen nehmen und ihnen den verdienten Stellenwert in der Kunstgeschichte zuweisen wird.

[9] Das George Cup Research Center am 11.6.2007 in einem Brief an den Autor.



George Cup & Steve Elliott,
OHNE TITEL
(SELBSTPORTRÄTS), 1976

George Cup & Steve Elliott,
UNTITLED
(SELF-PORTRAITS), 1976

"I don't give a shit when the shit hits the fan." George Cup[1]

"That which is intended for the eyes can't be explained to the ears." Steve Elliott[2]

[1] George Cup on 8.10.1977 in a letter to the author.

[2] Steve Elliott, *Objects in minimal-art*, New York 1980, p. 7.

A Reconstruction

A.C. Greenspan

There are artists who suddenly disappear from the field of vision of the art world, although they had an exemplary significance for their contemporaries. The artist-couple George Cup & Steve Elliott represent one of those cases. Only a small group of art collectors and friends, among whom I count myself, has preserved their memory during these last twenty years.

George Cup was convicted in 1986 for the alleged murder of his romantic and professional partner Steve Elliott and was imprisoned in a New York penitentiary. As a consequence, the oeuvre of these two artists, who numbered among the founders of American Minimal Art, was almost completely "erased." In recent years, none of us believed that their oeuvre would experience a belated recognition some twenty-two years after this grievous error of justice.

It is above all due to the initiative of the George Cup Research Center, established in 2006 with offices in New York and Hannover, that the works of the two artists may now be seen in Germany for the first time since their last exhibition at the Sidney Janis Gallery in New York in 1985.

In a dramatic manner, George Cup's state of health deteriorated so extremely during the preparations for the exhibition that in July 2008, two months before the opening in Wolfsburg and barely a year after his name was cleared and he was released from prison, he died at the age of seventy-eight.

The family of George Cup, who was born in 1930 under the name of Georg Anton Kupsch in Heßlingen, the city which today is Wolfsburg, immigrated in 1936 to the United States and settled in New York City. Steve Elliott, born in 1933 in Nordhorn under the name Stefan Berliott, grew up at only a few miles' distance from George Cup, on the other side of the Hudson River in New Jersey. The two met in 1954 at the Art Students League in New York, where Steve Elliott was studying. At this point in time, Cup was still pursuing his ambition of becoming an architect, but he definitively abandoned these plans in 1960. Designs dating from 1956 for a house shaped in the form of a cube and covered in black slate slabs, however, already provide indications of his subsequent artistic development.

As is typical for many artistic couples, George Cup & Steve Elliott were connected by an ambivalent relationship. George Cup had an uncontrollable temper and was known for his quarrelsomeness, resistance to compromise, and aggressivity. Robert Rauschenberg even described his imprisonment as the logical consequence of his hot-tempered character.[3] And I myself increasingly came to view Cup as unpredictable. One time in an exhibition, he even spit and urinated on works that displeased him; during disputes he

[3] Robert Rauschenberg on 12.05.1986 in a letter to the author.

knocked glasses from the hands of gallerists, or he stomped to pieces his own works which had already been sold. This sort of behavior may have a positive effect on the image of some artists, but not with Cup and Elliott. According to Betty Parsons, "...everyone took offense at his arrogance,"[4] and Andy Warhol stated repeatedly, "He's an asshole," and added, "an asshole, but a handsome one."[5]

Steve Elliott, on the other hand, appeared to be the exact opposite of the eccentric personality of George Cup. He was introverted and always courteous when I visited him in his studio, where he could be found day and night, whereas George to a large extent made his appearance alone or in the company of other men in New York's gay community. Although the works almost without exception were signed by George, many considered Steve to be the actual creative and dynamic force of the couple. André Emmerich described their relationship in 1974 "...as a fragile give-and-take that had its ups and downs. George needed Steve for inner support and Steve needed George for external representation."[6] Even if the assignment of creatorship proves to be problematic in individual cases, a comparison of the autonomous early works of Cup and Elliott with the oeuvre of the artist-couple and the late works of Cup which were created in prison demonstrates that two independent artists had found in their mutual connection a "critical mass" which is perceptible even today as a source of inspiration.

At the end of the nineteen-seventies, George Cup began for a while to shift his chief place of residence to Paris. The reason for these stays in Paris was the relationship to an "official Frenchy," as he was affectionately called by Cup. All the way down to today, it remains unclear what individual was hidden behind this designation. Even the George Cup Research Center remains discreet and speaks only of a "respected personality from public life in France."[7] The foundation established in 2006 by this unknown Frenchman has made available on loan a majority of the works which are to be seen at the Kunstverein Wolfsburg: "The French Collection." Because the collection was stored in a cellar in the Parisian arrondissement du Louvre and was exposed to humidity, extensive restoration work was necessary in the run-up to the exhibition.



Blick in die Ausstellung
***George Cup & Steve Elliott*,**
Jacques Seligman Gallery,
New York 1979

View of the exhibition
George Cup & Steve Elliott,
Jacques Seligman Gallery,
New York 1979

"The French affair" was initially no more a burden upon the relationship between Elliott and Cup than were the other affairs which Cup openly conducted during his thirty-two-year relationship with Elliott, and with which the names of John Cage, Andy Warhol and Robert Rauschenberg have been linked. At the end of 1985, however, Steve Elliott took what had become an inevitable step and moved out of their common New York apartment. The separation thrust Cup completely out of his unstable equilibrium. Attempts to clarify the situation ended with Cup's violent intrusion into the new apartment of Elliott, who answered with a restraining order. The situation escalated in the spring of 1986: Cup, who could no longer control his aggressions, was the subject of two complaints for bodily injury after fights in New York clubs. It was only possible to avert judicial processes through the payment of damages for pain and suffering. These two events were of decisive importance for Cup's indictment and conviction when, three months later, Steve Elliott was found dead in his New York apartment. The media and popular opinion were unanimous in their belief that George Cup killed his partner. Thus even before the trial began, the *New York Post* ran the headline "Cup Kills Elliott!"[8] Eyewitnesses from the neighboring building claim to have seen Cup at

[4] Betty Parsons on 5.10.1979 in a letter to the author.

[5] Andy Warhol on 3.24.1979 in a letter to the author.

[6] André Emmerich in a letter to the author on 1.12.1974.

[7] The George Cup Research Center on 3.28.2007 in a letter to the author.

[8] *New York Post* from 5.14.1986, p. 1.

the scene of the crime on the night in question. His extensively documented proclivity for violence along with further pieces of evidence led to a lifelong conviction, which he began to serve in November 1986 in a New York penitentiary. During the course of his imprisonment, there began an almost systematic "erasure" of the artistic works by Cup and Elliott. Sculptures were disassembled and disappeared; works were removed from the collections of the Whitney Museum of American Art and the Guggenheim Museum, and today they cannot even be found in the inventory lists. Up to the founding of the George Cup Research Center, it almost seemed as if the artist-couple had never existed. The reasons for this radical sequence of events are puzzling and even today the matter has not been cleared up, nor are any written statements by responsible figures to be found.[9]

Even when surprisingly, at the beginning of 2007, George Cup was able to prove his innocence with regard to the death of Steve Elliott and, with no attention being paid by the media, was released from prison as a free man, numerous questions remained unanswered. Why had Cup not commented for twenty years concerning the events that took place in 1986? Why did he continue to remain silent after his exoneration? For whatever reasons he possibly held himself responsible for the death of his partner, here as well he never gave us an answer.

In the summer of 2007, the George Cup Research Center contacted the artist and prepared, in cooperation with the two exhibition houses in Wolfsburg and Nordhorn, Cup's and Elliott's respective places of birth, a first inventory-taking of those works which, in addition to those from the "French Collection," were still available. Already in 1991 a storage site in Brooklyn had been dismantled and its works destroyed. During the course of its investigations, the Research Center became aware of my collection consisting of forty-two works, most of which are being presented for the first time in the Städtische Galerie Nordhorn. The models and photographs of objects and installations from this compilation were taken as the basis for the realization of the exhibitions in Germany, which were conceived in close cooperation with Cup.

The large-format installation SQUARE ROUND # 4 (cf. illus. p. 12), dating from 1973, has been reconstructed for the Städtische Galerie Nordhorn according to drawings and designs. Nine square wooden panels set up one behind the other present to view a succession of nine squares cut out of the panels, each varying by a few degrees so that in a certain sense there is created a squaring of the circle, which is gradated from the black of the first panel past various shades of gray to the white of the final panel. This installation is characteristic of Cup's and Elliott's works from these years. Reduced geometrical surfaces in various sizes which nonetheless are always related to human dimensions subdivide, individually or serially, the entire space, floor or wall. In spite of rigorous structural clarity and monochromatic coloration, there arises a complex interplay among open and closed volumes, internal and external forms, object, space and viewer. In addition to the space-encompassing installations, various wall objects combined with fluorescent tubes and dating from the late nineteen-sixties are presented, as well as paintings from 1956 and 1962 which are integrated into the three-dimensional objects. They already point towards the development of a seminally new vocabulary of reduced, three-dimensional bodies, a formal language which is characteristic of the late works of Cup and Elliott. The static forms of the oil paintings were set in motion in later years with the help of animated films, so that the interplay of movement and music, the tradition of Oskar Fischinger, Hans Richter and other representatives of the early abstract film, was taken up and reinterpreted. THE CONNECTION BETWEEN FORM AND SOUND (cf. illus. p. 30-31) consists of twenty-six animated films which were created between 1974 and 1979 on 8 mm film and which, because of their bad condition, have been digitally remastered for the exhibition. In the experimental film LOOP # 25 (1972) (cf. illus. p. 38-39), the camera zooms towards a photograph which Cup is holding in his hands and which, for its part, shows Cup with a photograph in his hands. For five minutes, the camera zooms in a straight line through the sites depicted on various photographs. Further animation films and kinetic objects, as well as artist's books and the video installation BLACK BOX # 2 from 1979 are distributed between the two exhibition houses and offer a comprehensive view of the oeuvre of George Cup & Steve Elliott.

These first two exhibitions of the German-American representatives of Minimal Art, George Cup & Steve Elliott, since their disappearance from the field of vision of the art world hopefully represent only the beginning of a new evaluation of their work. The future will show whether this rediscovery of George Cup & Steve Elliott will remove the shroud of silence from them once and for all and will assign to them their well-earned status in the history of art.

[9] The George Cup Research Center on 6.11.2007 in a letter to the author.

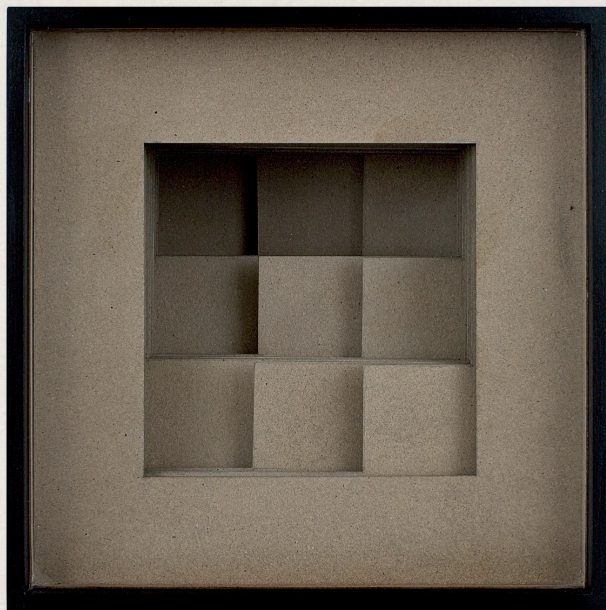
Abbildungen

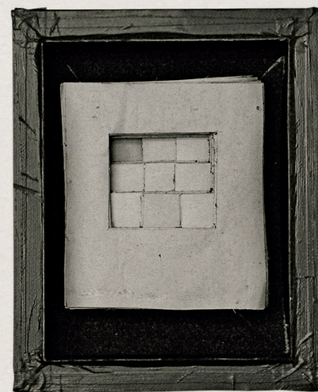
Illustrations



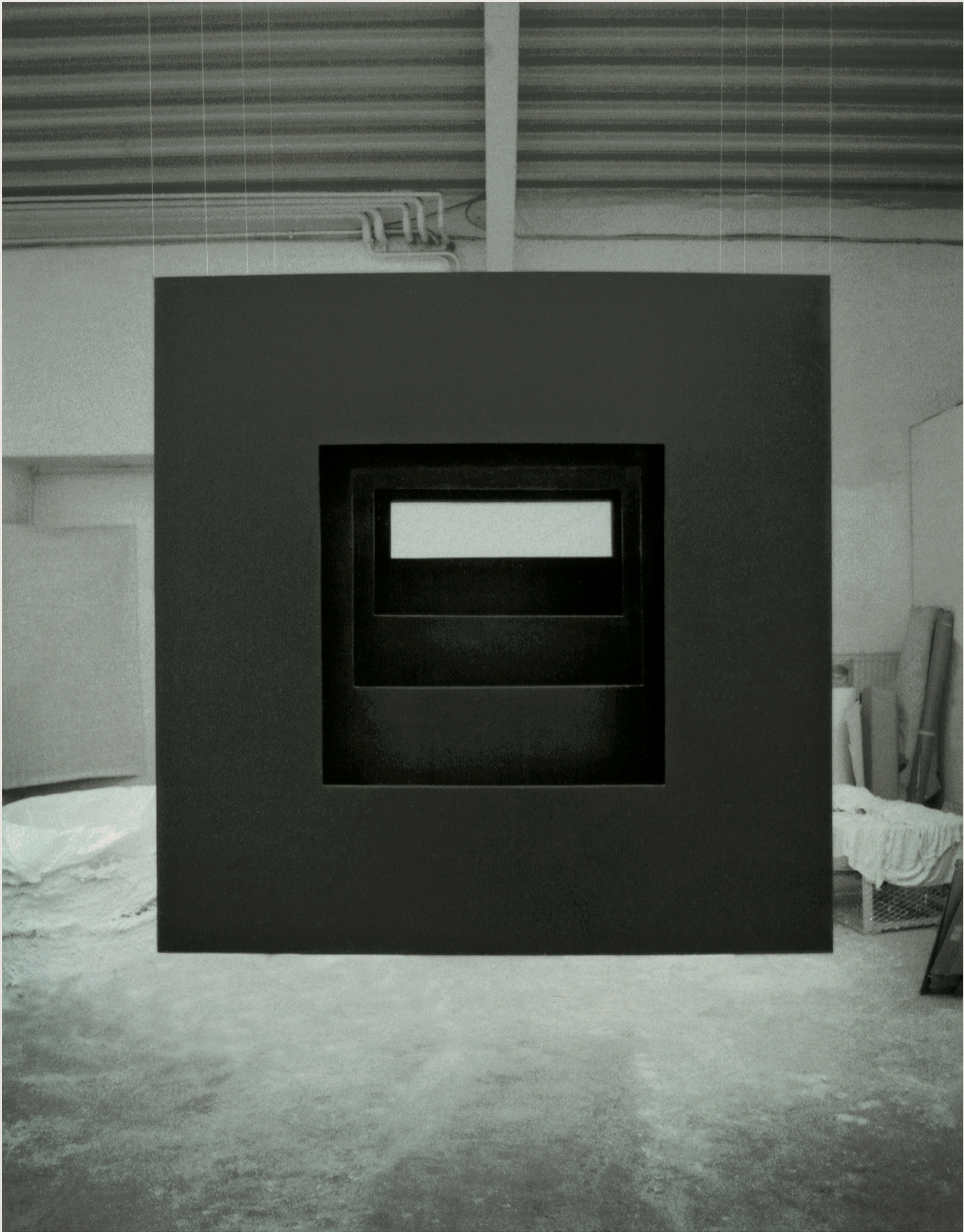
LIGHTSTRIPE # 2, 1961 (**oben** above)
RECTANGLE STRIPE # 5, 1978 (**rechts** right)

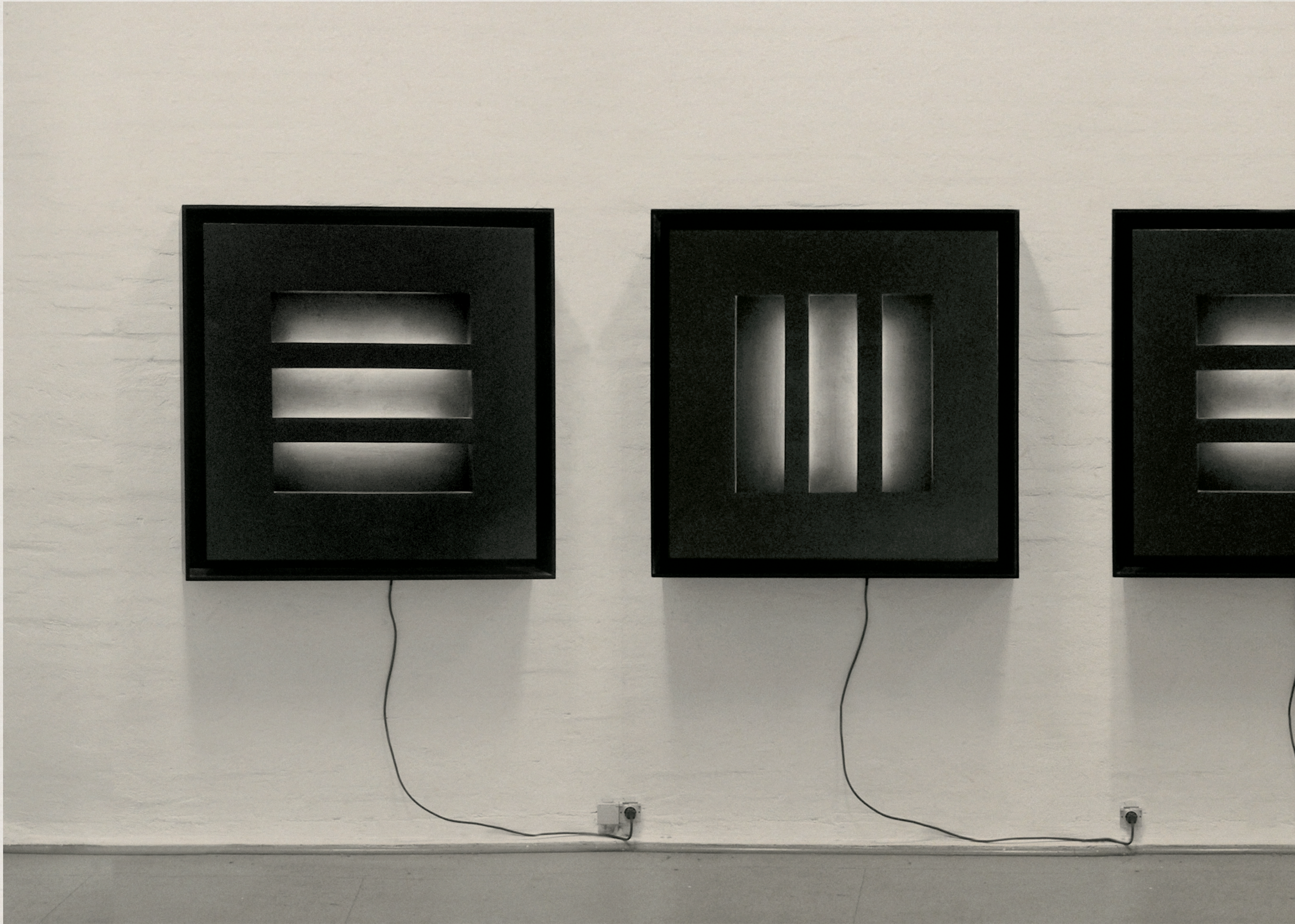




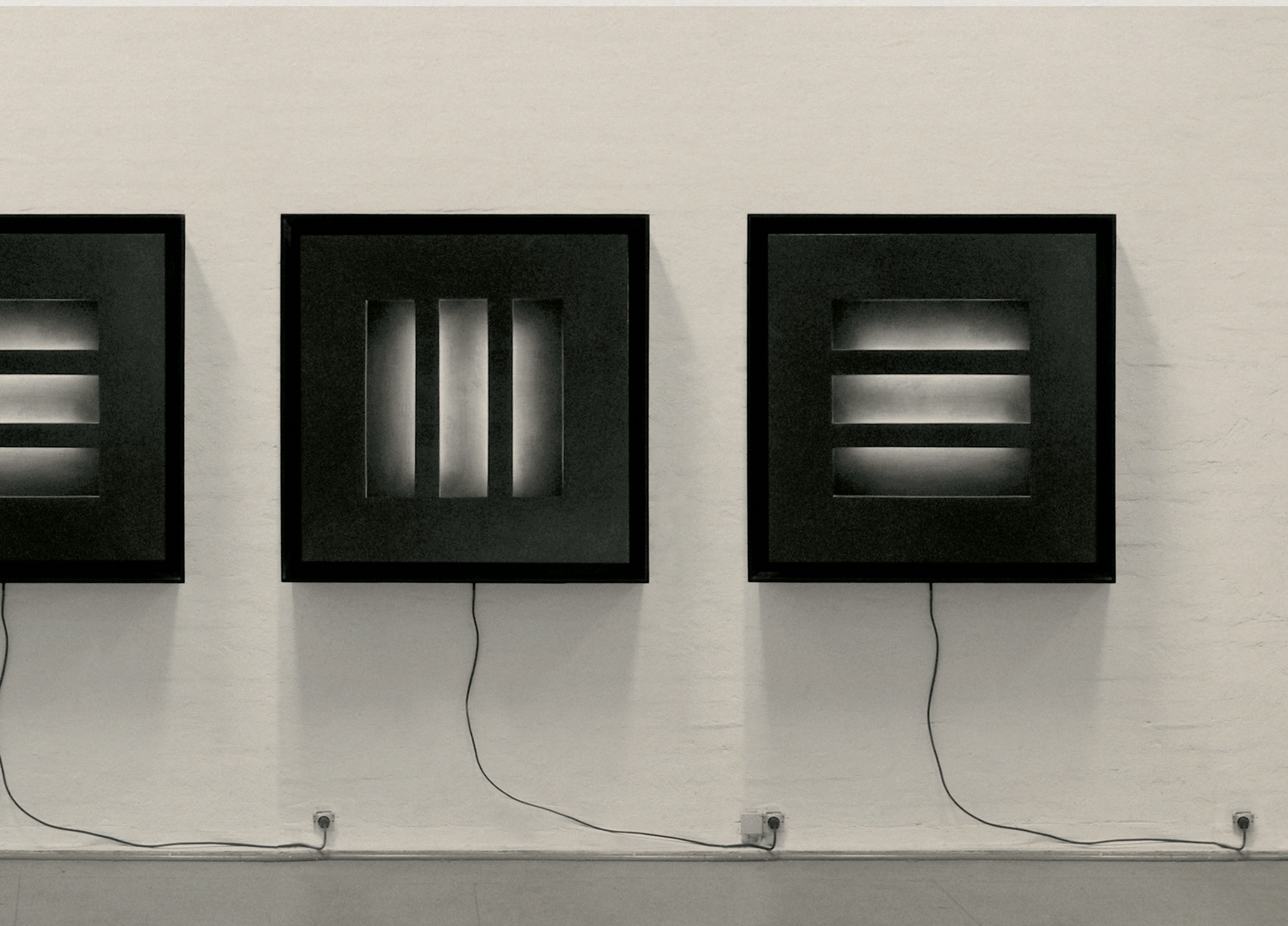


CUTOUT SQUARE # 55, 1975 (oben links above left)
CUTOUT SQUARE # 12, 1975 (oben rechts above right)
HANGING SQUARE # 2, 1970 (rechts right)



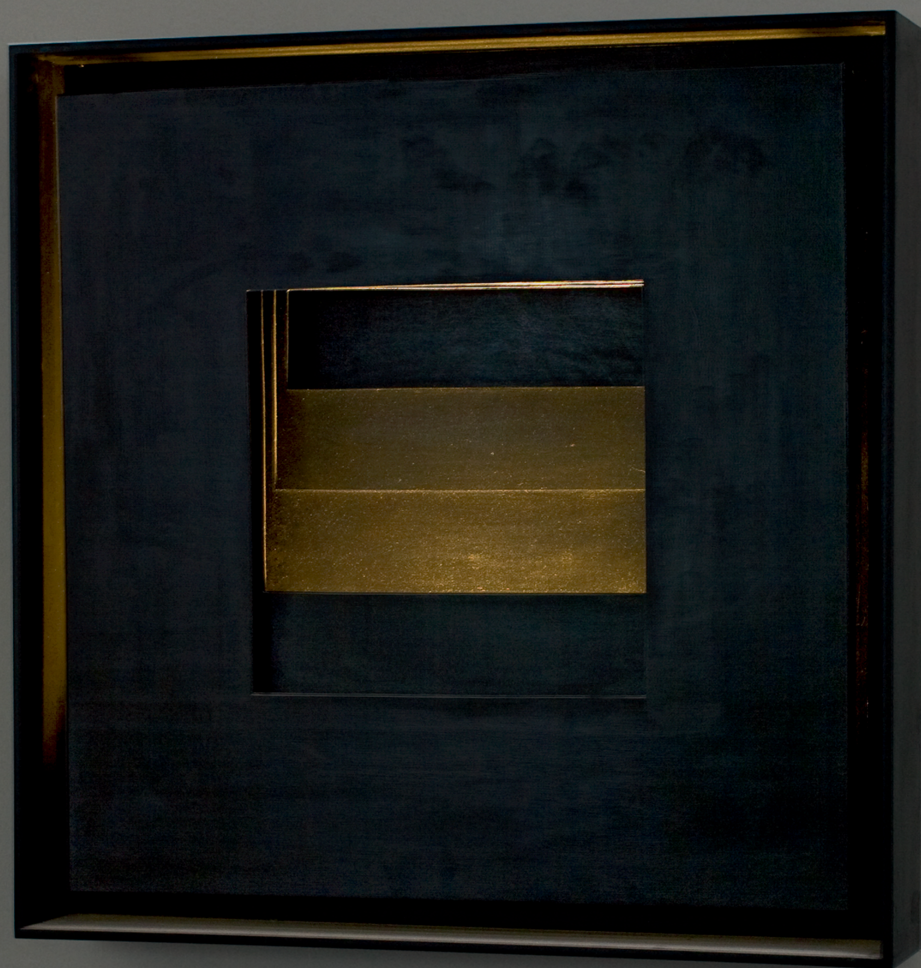


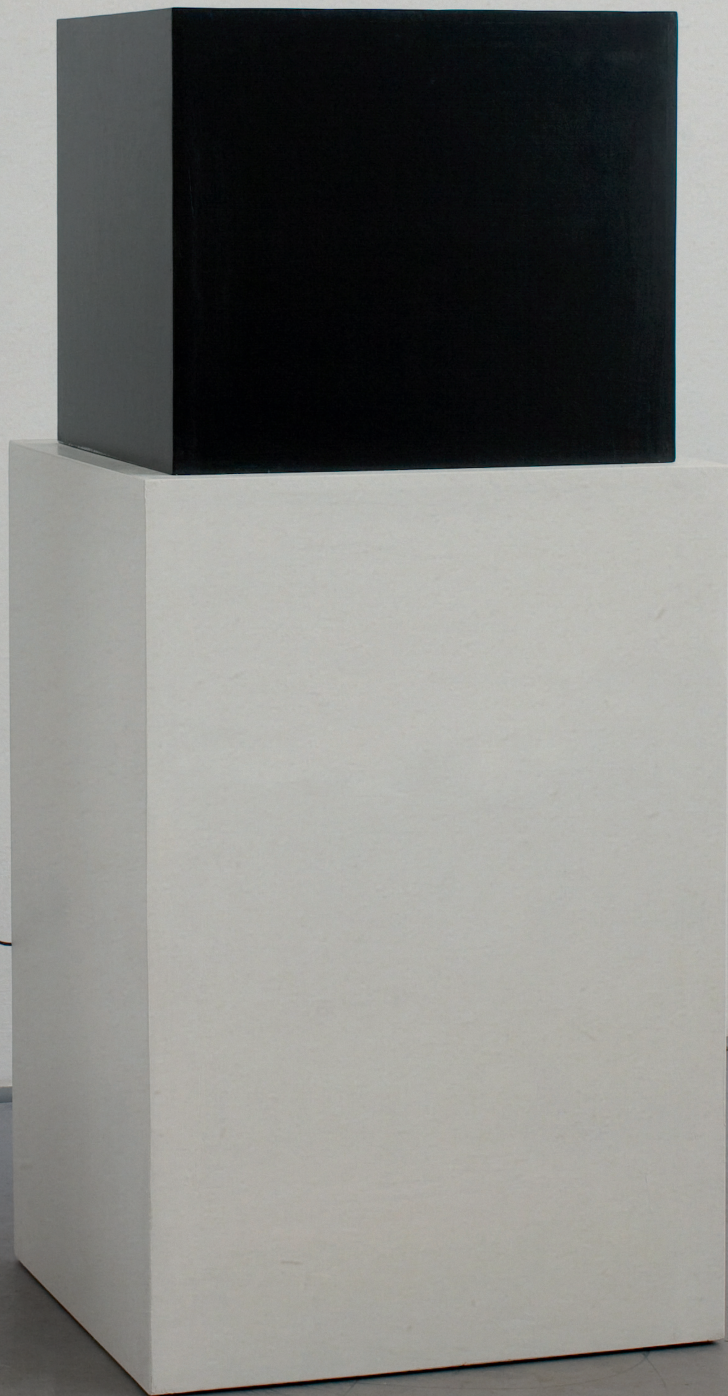
FIVE LIGHTSQUARES # 20, 1971



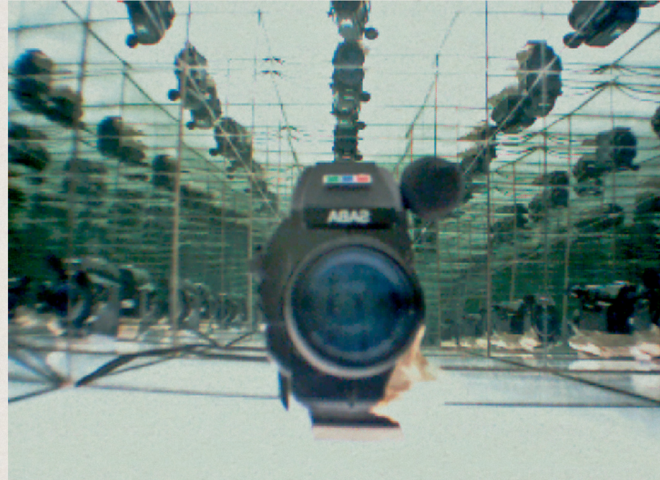
LIGHTSQUARE # 21, 1971 (Abb. S. Illus. p. 24)
LIGHTSQUARE # 3, 1970 (Abb. S. Illus. p. 25)

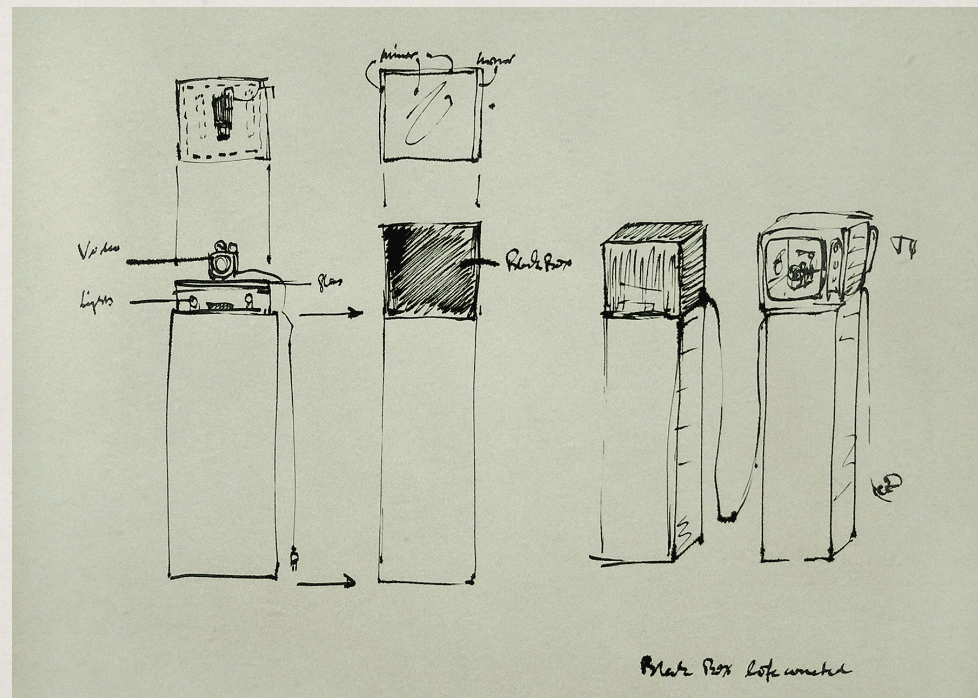





1084S
Commodore








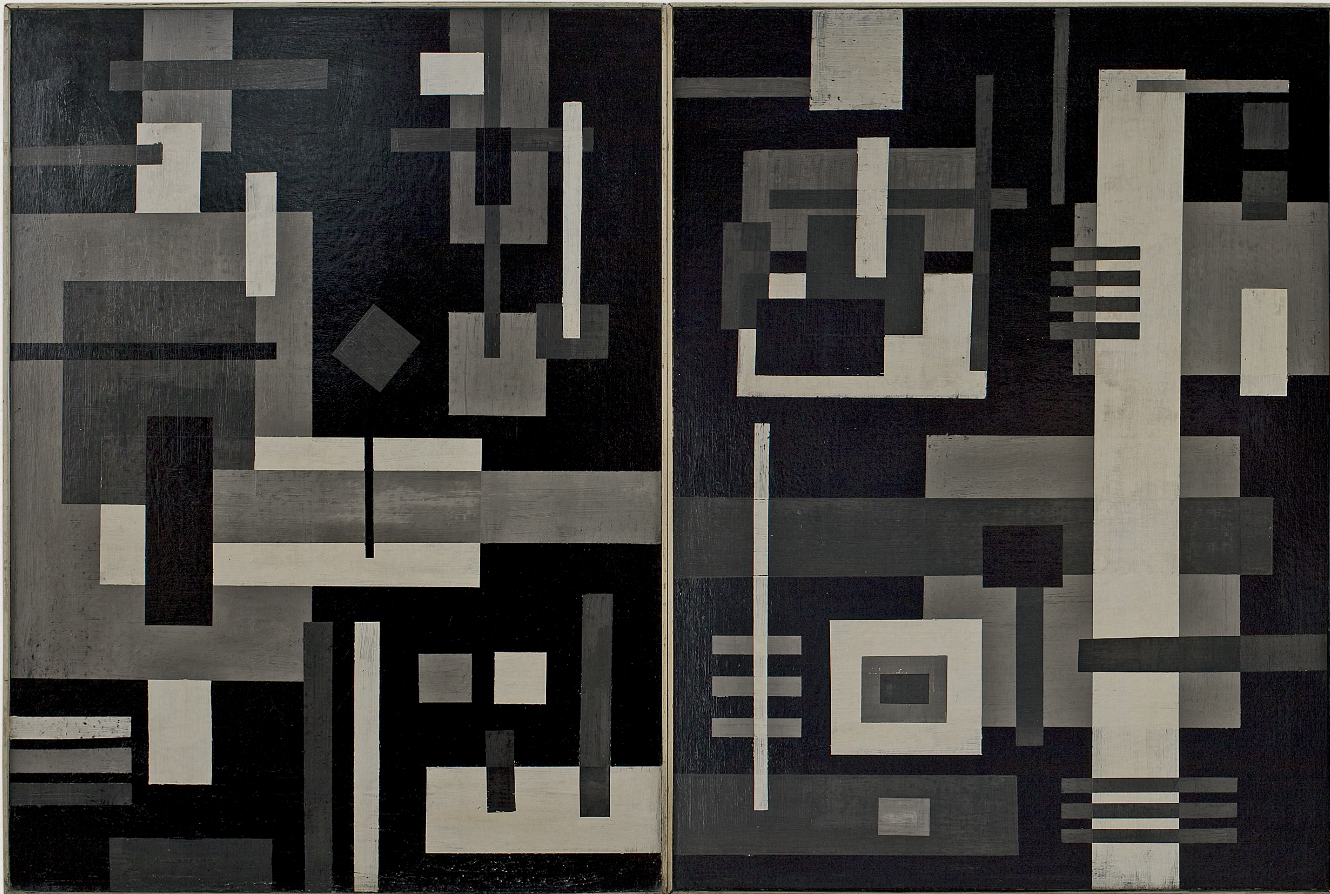
BLACK BOX, 1980 (**links** left)

George Cup beim Reinigen des verspiegelten Innenteils der BLACK BOX # 2, 1979

George Cup cleaning the mirror-lined interior of the BLACK BOX # 2, 1979 (**oben links** above left)

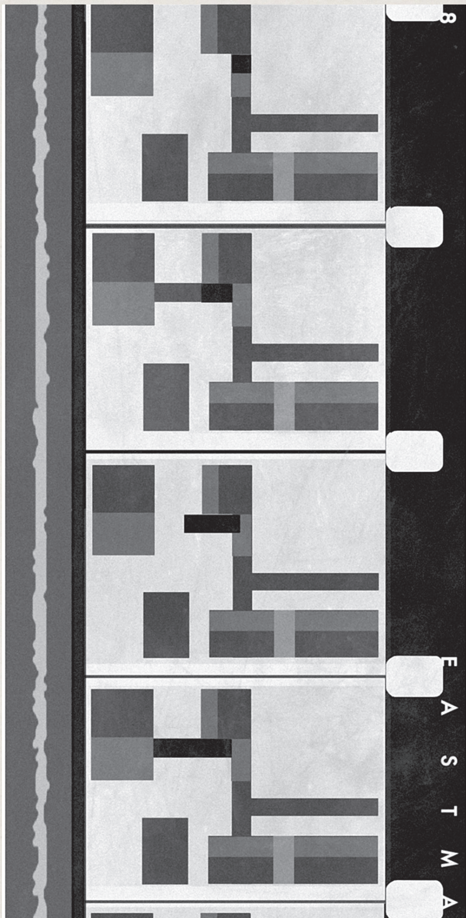
Standbild Still **BLACK BOX # 2, 1979 (oben rechts** above right**)**

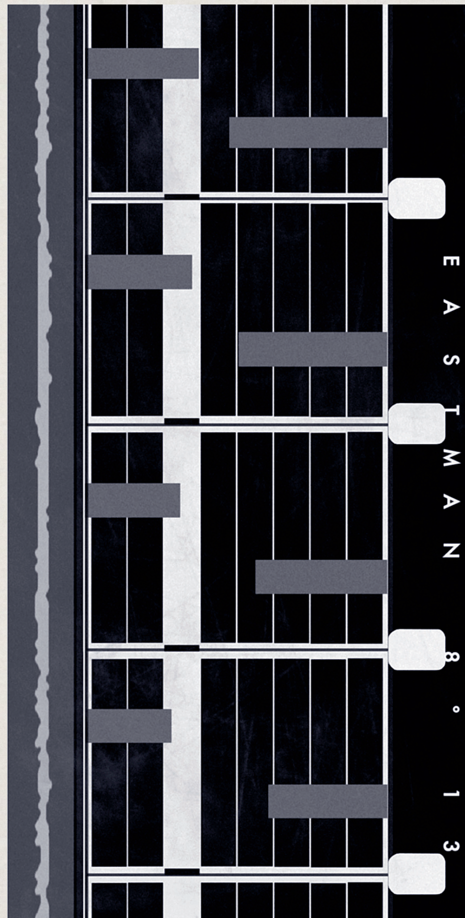
STUDY FOR BLACK BOX # 2, 1979 (unten below**)**



STATIC PAINTING # 31, # 32, 1959 (**oben** above)
STATIC PAINTING # 54, # 55, # 56, # 57, 1959 (**rechts** right)

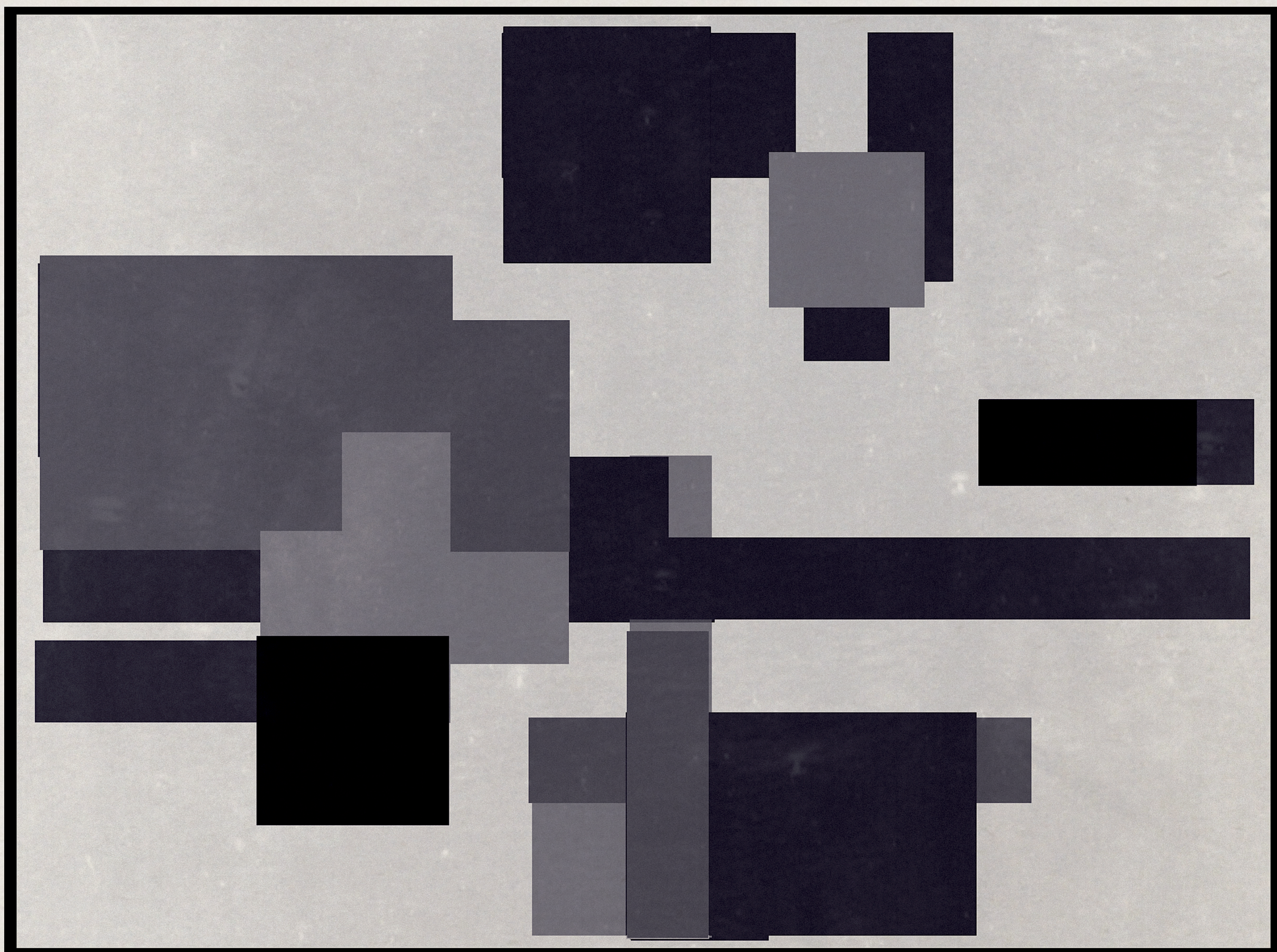


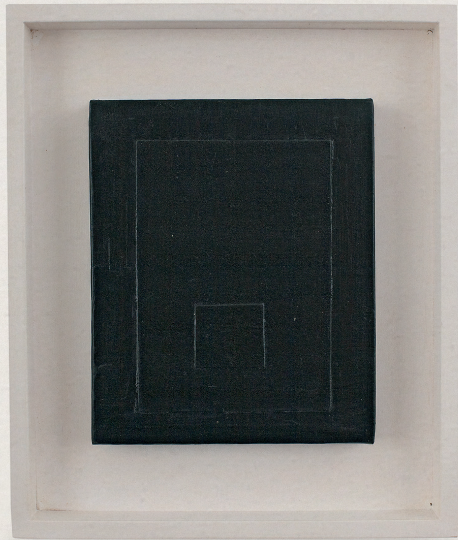
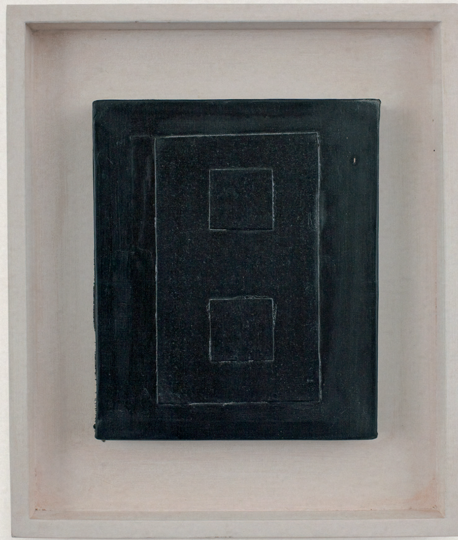
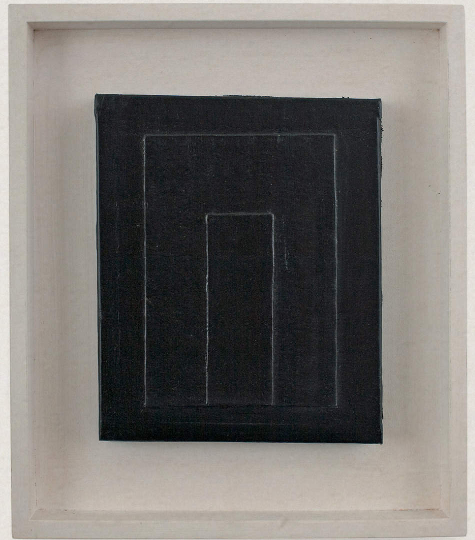




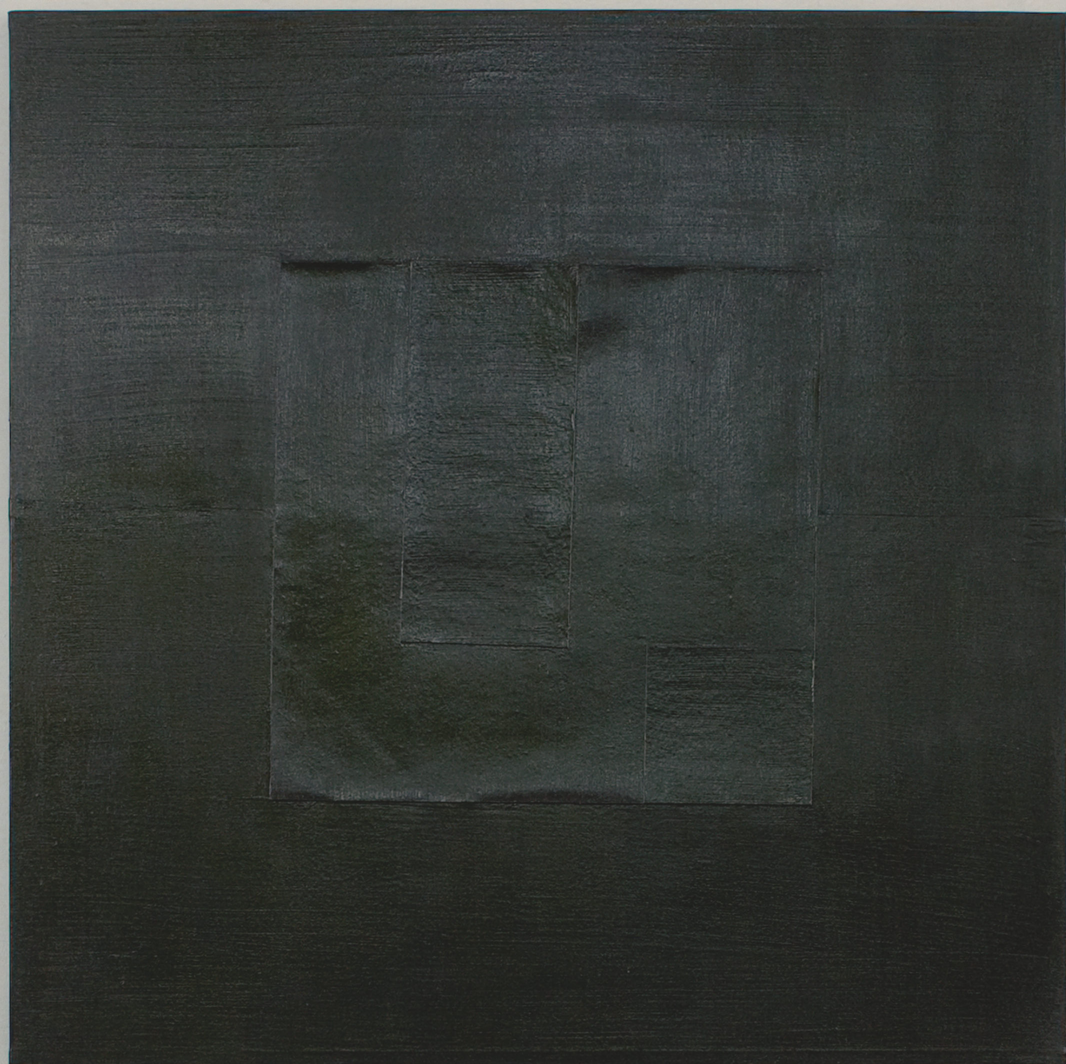


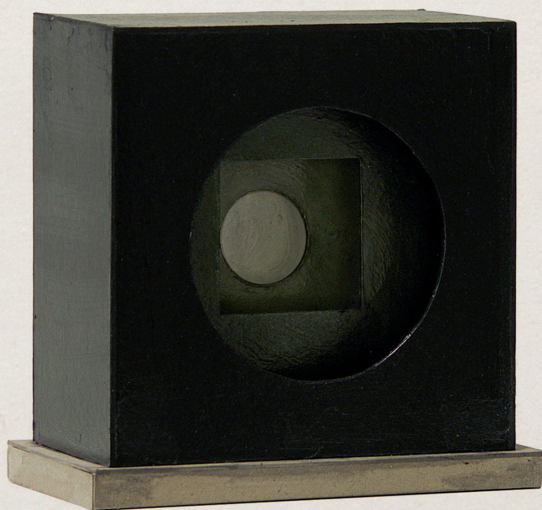
THE CONNECTION BETWEEN FORM AND SOUND, 1978



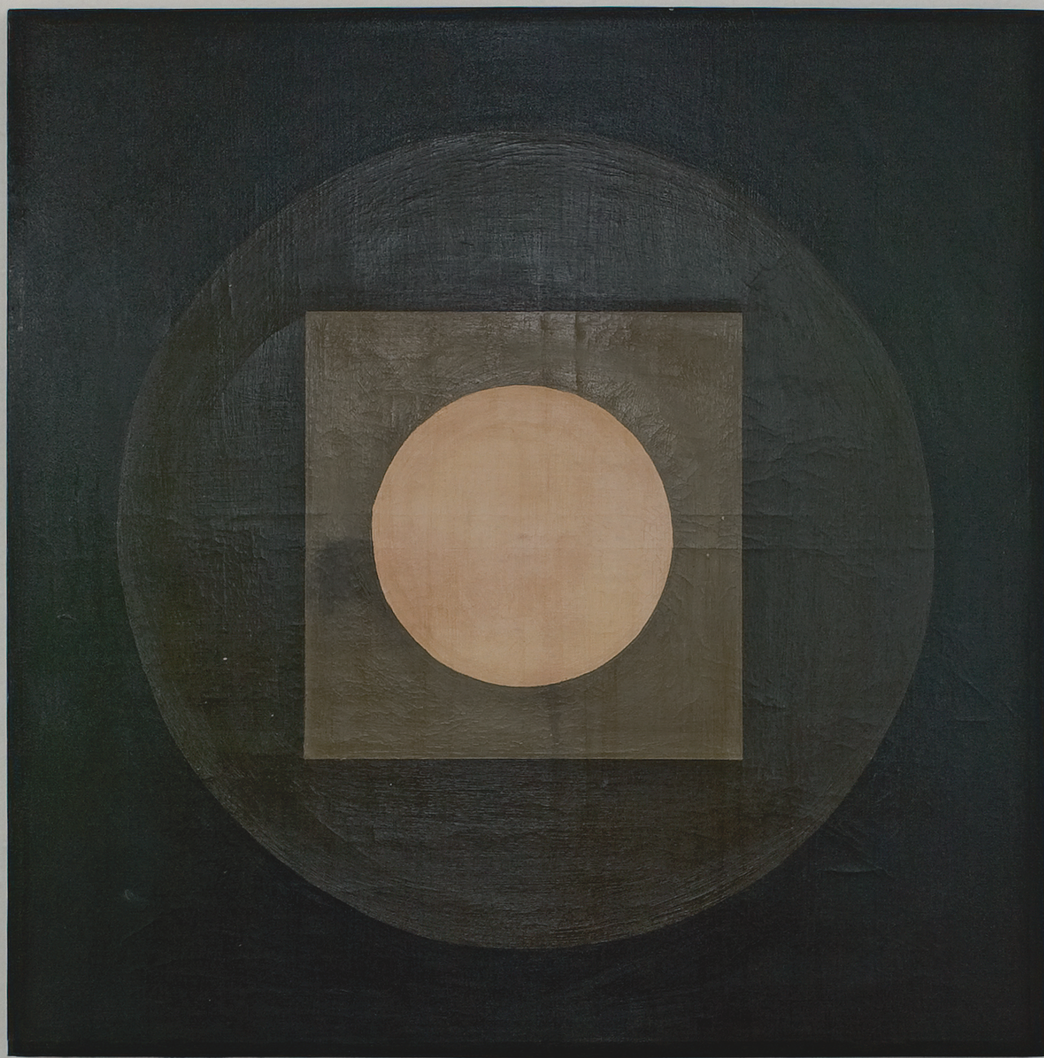




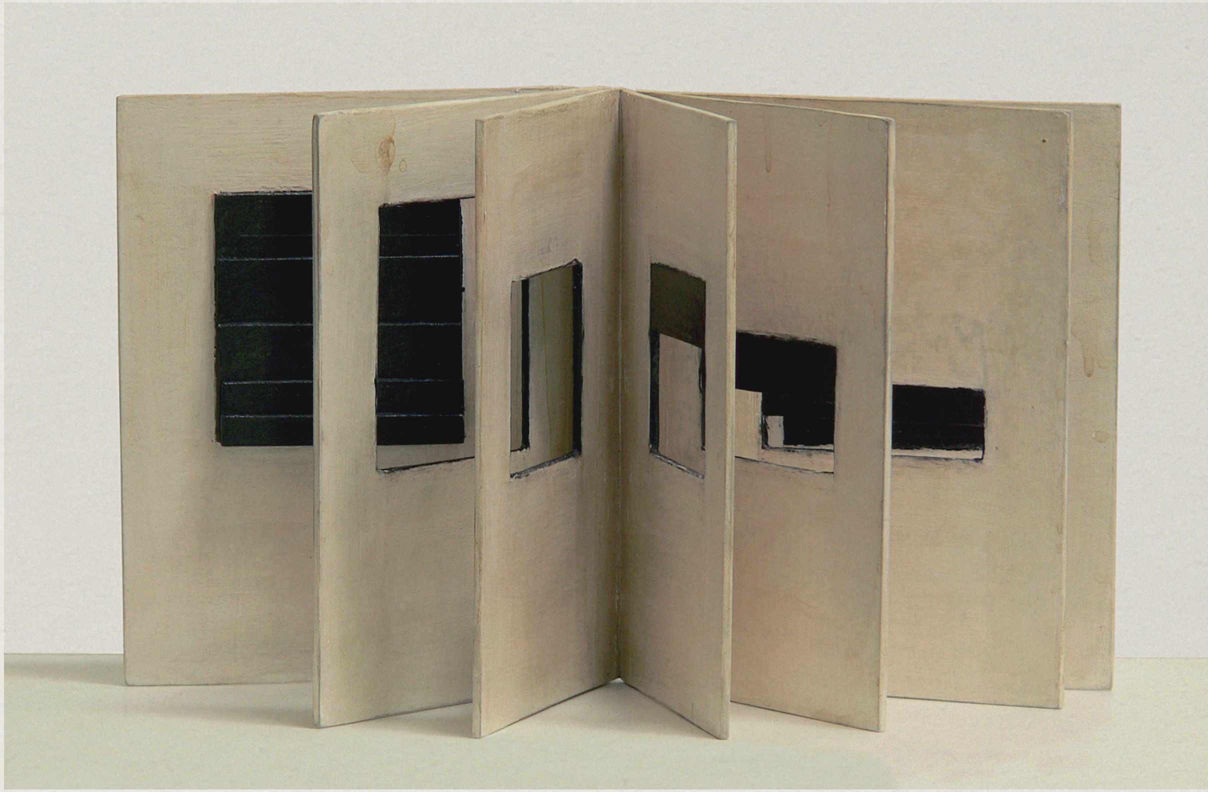
P-SQUARE # 8, # 9, # 10, 1975 (oben above**)**
P-SQUARE # 15, 1975 (rechts right**)**





STUDY FOR SQUARE TO ROUND # 7, 1972 (**oben** above)
SQUARE TO ROUND # 7, 1972 (**rechts** right)





SQUAREBOOK # 5, 1968 (oben above)
LIGHTSQUARE PROJECTION # 3, 1972 (rechts right)

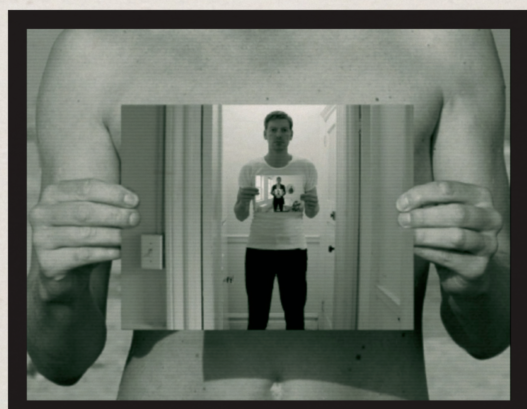












LOOP # 25, 1972


HAMED
FABRIC
WHOLESALE & RETAIL
(212) 302-2440



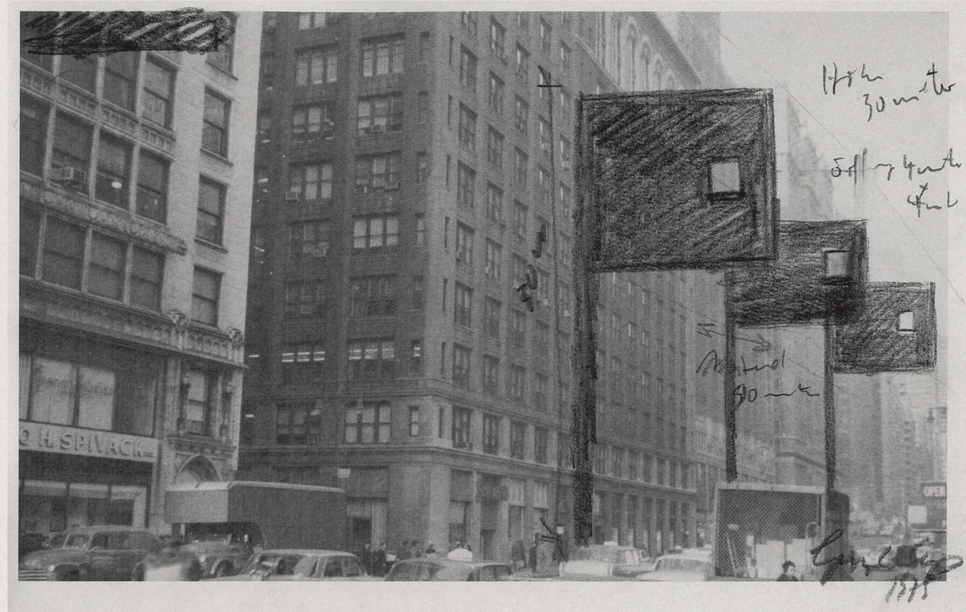
STUDY FOR SQUARE
7, # 8, 1975

Justin Hoffmann

Künstlermythos

Berühmte Künstler besitzen keinen normalen Lebenslauf. Seit alters her werden Anekdoten und Ereignisse um sie gestrickt, die nichts mit den wirklichen Lebensverhältnissen zu tun haben. Die Kunstwissenschaftler Ernst Kris und Otto Kurz beschrieben in ihrem Buch *Die Legende vom Künstler* (1934) detailreich die lange Historie der wundersamen Künstlerbiografien, die von der Antike bis in die Neuzeit reicht. Abgesehen davon, dass es sich bei diesen Legenden oftmals um spannende und unterhaltsame Erzählungen handelt, bilden sie auch die Grundlage dafür, was landläufig als Künstlermythos bezeichnet wird. Zu dieser Form von Mythologisierung gehört auch, dass diese Geschichten meist auf demselben Ablauf basieren, der bestätigen soll, um welchen genialen, außergewöhnlichen Menschen es sich bei der jeweiligen Person handelt. Dirk Dietrich Hennig verfolgt dieses Phänomen konsequent weiter, wenn er Biografien bedeutender Künstler, Komponisten oder Dichter nach seinen Vorstellungen entwirft. Dabei geht er wie die Legendenschreiber von realen Begebenheiten, Menschen und Orten aus, schmückt sie wie jene aber nicht nur aus, sondern erfindet eine ganz neue Person, die von ihm selbst verkörpert wird und perfekt in die jeweilige Situation passt. Eine Perfektionierung, die einem geschichtlichen Prozess eine Dramaturgie verleiht, die den tatsächlichen Verlauf aufwertet. Diese frei erfundenen Personen sind in vielfacher Hinsicht interessant und ihre Geschichten sind dazu geeignet, die Fantasie der Rezipienten anzuregen. Hennig fügt ideenreich hinzu und baut in gegebene Verhältnisse ein. So haben seine Arbeiten weniger mit Fake oder Kunstfälschung zu tun, auch wenn er Werke vermeintlich anderer Künstler herstellt, sondern stehen in der Tradition der ‚Institutional Critique', zum Beispiel wenn Asger Jorn auf bereits existierende Gemälde anderer Künstler malt oder Rodney Graham einen Text als Supplement in ein Buch von Sigmund Freud einfügt. Dirk Dietrich Hennig selbst nennt seine künstlerischen Eingriffe Geschichtsinterventionen, denn sie richten sich gegen eine naive Geschichtsgläubigkeit. Historische Wahrheiten sind für Hennig relativ. Der Wahrheitsbegriff wird als Produkt eines hegemonialen Diskurses in Frage gestellt – entsprechend der These von Michel Foucault, dass derjenige, der Macht hat, bestimmt, was wahr, schön und gut ist. Damit werden auch die Institutionen der Macht und deren Vermittlungsstrategien von Wahrheit, und dazu gehört nicht zuletzt das Museum, zur Diskussion gestellt. Geschichte wird mit den fiktiven Biografien Hennigs radikal subjektiviert, und der Künstler als Geschichtenerzähler wieder entdeckt.

STUDY FOR SQUARE
35, # 36, # 37, 1975



The Myth of the Artist

Justin Hoffmann

Famous artists do not have a normal life story. Since ancient times, there have been woven around them anecdotes and events which have nothing to do with the actual relationships of their lives. The art scholars Ernst Kris and Otto Kurz described in their richly detailed book *Die Legende vom Künstler* (*The Legend of the Artist*) (1934) the long history of the marvelous biographies of artists extending from Antiquity to modern times. In addition to the fact that these legends are often a matter of fascinating and entertaining narratives, they also form the basis for that which is customarily called the myth of the artist. One characteristic of this form of mythologization is the fact that these stories are mostly based upon the same sequence of events, which is intended to demonstrate that the respective person was an extraordinarily gifted individual. Dirk Dietrich Hennig pursues this phenomenon with unswerving logic when he creates biographies of important artists, composers or poets according to his own imagination. In this enterprise he proceeds, just like the chroniclers of legends, from actual situations, people and places, but he not only embellishes his tales as they do, but he also invents an entirely new person who is embodied by himself and fits perfectly into the respective situation. This is an act of perfection which imbues an historical process with a dramaturgy that enhances the actual course of events. These freely invented persons are interesting in many respects, and their stories are suitable for stimulating the imagination of the recipients. With a wealth of ideas Hennig creates additions and makes insertions into existing relationships. Thus his works have less to do with fakes or counterfeit art, even when he creates works supposedly by other artists, and are more aptly situated in the tradition of 'institutional critique', for example when Asger Jorn paints upon the already existing paintings of other artists, or when Rodney Graham inserts a text as a supplement into a book by Sigmund Freud. Dirk Dietrich Hennig himself designates his artistic actions as historical interventions, for they are directed against a naïve credulity with regard to history. For Hennig, historical truths are relative. The concept of truth is subjected to questioning as the product of a hegemonial discourse – corresponding to the thesis of Michel Foucault that the one who has the power determines what is true, beautiful and good. The institutions of power and their strategies for purveying truth – and this includes not least of all museums – are thereby thrown open to discussion. With the fictional biographies of Dirk Dietrich Hennig, history is radically subjectivized, and the artist is rediscovered as a teller of tales.

Thomas Wulffen

Reale Fiktionen – Fiktive Realitäten

Das Land Transnistrien war vor kurzem Thema eines Berichts im Deutschlandradio. Es handelte sich dabei nicht um eine literarische Betrachtung, sondern um eine Reportage über Transnistriens Kampf um Anerkennung. Seit achtzehn Jahren gibt es das kleine Land unweit von Odessa, das sich von der Republik Moldau losgesagt hat. Transnistrien wird von keinem anderen Land anerkannt und es existiert nur für die Bewohner Transnistriens selbst. Welchen Status nimmt der Staat Transnistrien gegenüber jenen an, die nicht dessen Bewohner sind?

Im Rahmen der Überlegungen zum Aufbau der Materie innerhalb der Atomphysik wurde von dem englischen Atomphysiker Peter Higgs 1964 ein so genanntes ‚Higgs-Teilchen' konzipiert, auch ‚Higgs-Boson' genannt, dessen Nachweis bis heute noch nicht gelungen ist. Mit Hilfe dieser Konstruktion lassen sich Widersprüche im Standardmodell auflösen. Sollte kein Beleg für das ‚Higgs-Boson' gefunden werden, ist das Standardmodell falsch.

Im Jahre 1973 erschien in der Textsammlung *Idea Art*, herausgegeben von dem Kunstkritiker Gregory Battcock, ein kurzer Text über den Künstler Hank Herron unter dem Titel *The Fake as more*, geschrieben von Cheryl Bernstein.[1] Erst dreizehn Jahre später wird der Text als Fälschung und als Fiktion entlarvt, durch den Kritiker Thomas Crow und seinen Artikel *The Return of Hank Herron*.[2]

Diese Beispiele belegen auf unterschiedliche Weise Funktion, Wirkung und Bedeutung der Fiktion. Das Beispiel Transnistrien bezieht sich auf die Ebene fiktionaler Objekte im politischen Raum. Auch wenn dieser Staat als solcher existiert, wird ihm durch die Nichtanerkennung einerseits eine Daseinsberechtigung abgesprochen. Andererseits aber ist die Selbstbehauptung Grundelement jeder staatlichen Ordnung. Die Begründung für den Einmarsch amerikanischer Truppen in den Irak im Jahre 2003 ist weitgehend durch eine Fiktion, der von Massenvernichtungswaffen in den Händen von Saddam Hussein, begründet worden. Ausgangspunkt dafür waren Angaben eines BND-Agenten mit dem Decknamen ‚Curveball', dessen Glaubwürdigkeit schon vorher in Zweifel stand, der aber mit seinen Aussagen in das politische Kalkül der Bush-Regierung passte.[3] In der politischen Auseinandersetzung wird man immer wieder Fiktionen zu Realitäten erklären, um dem Gegner Paroli bieten zu können.

Im Bereich der Wissenschaft ist der Nutzen von fiktiven Objekten ein mehr oder minder zulässiges Mittel der wissenschaftlichen Forschung und universitären Auseinandersetzung. Sollten in einem gegebenen System Inkonsistenzen oder Widersprüche auftauchen, so können diese durch den bewussten Einsatz von fiktiven Entitäten zeitweilig aufgehoben werden. Das angeführte Beispiel mit dem ‚Higgs-Boson' ist ein Beleg dafür. Gleichzeitig aber deutet sich hier an, dass ein fiktiver Gegenstand zu einem realen werden kann. Das erlaubt aber nicht den Umkehrschluss, dass ein reales Objekt zu einem fiktiven wird.

Oder sollten wir hier die Bedeutung der Literatur als wesentlichen Teil der Kultur und Kunst unterschätzt haben? Dort findet ja die Umformung einer realen Figur in eine fiktive Person statt. Berühmtes Beispiel dafür ist der Roman *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* von Thomas Mann, dem als Grundlage der Romanhandlung die Geschichte der eigenen Familie Mann diente. Welchen Status nimmt die Figur der Tony Buddenbrook gegenüber dem Vorbild Elisabeth Mann ein? Ist es nicht zulässig in diesem Fall davon auszugehen, dass die Figur Elisabeth Mann von der fiktiven Person Tony Buddenbrook Darstellungselemente übernimmt, die die reale Person wirksam verändern können?

Es ist für die heutigen hochkomplexen Gesellschaften spätindustrieller Nationen als gesichert anzunehmen, dass deren Identifikationsweisen und -mittel sowohl auf so genannten realen Zuschreibungen beruhen wie auf fiktiven. Wo die Grenze zwischen Fakt und Fiktion schon kaum mehr wahrnehmbar ist, sieht sich auch die Persönlichkeit aufgerieben zwischen Fakt und Fiktion. Wer ist Brad Pitt? Wer ist Hank Herron? Letzterer lässt sich anhand des Textes von Cheryl Bernstein rekonstruieren. Aber wer ist Cheryl Bernstein? Cheryl Bernstein ist wiederum eine Figur aus der Hand der Kunsthistorikerin Carol Duncan. Sie entwickelte zusammen mit ihrem Ehemann Andrew Duncan die Figur Hank Herron[4]. Diese Geschichte, im doppelten Sinne des Wortes, wurde auf unterschiedlichen Ebenen wiederholt und kann selbst wieder auf eine Art Vorbild verweisen. Stefan Koldehoffs Buch mit dem Titel *Meier-Graefes van Gogh* trägt den Untertitel *Wie Fiktionen zu Fakten werden*[5]. Im Jahr 1998 schrieb William Boyd die Geschichte von *Nat Tate – An American Artist 1928 – 1960*[6]. Hinter der sehr gelungenen Fiktion – der Text wird mit Fotomaterial zum Leben und Werk von Nat Tate erweitert – steht sowohl der Literat Gore Vidal als auch der Musiker David Bowie. Warren Neidich entdeckt 1993 den „unbekannten Künstler" und stellt ihn in einem Buch mit dem Titel *Unknown artist* in den Kontext der Kunstgeschichte.[7] Tatsächlich aber ist dieser Künstler nur insoweit

[1] Cheryl Bernstein, *The Fake as more*, in: *Idea Art*, hrsg. von Gregory Battcok, New York 1973, S. 41- 45.

[2] Vgl. Stefan Römer, *Künstlerische Strategien des Fake – Kritik von Original und Fälschung*, Köln 2001, S. 19-30.

[3] Vgl. Bob Drogin, *Curveball. Spies, Lies, and the Con Man Who Caused a War*, New York 2007.

[4] Vgl. Stefan Römer, a.a.O., Kapitel 1.

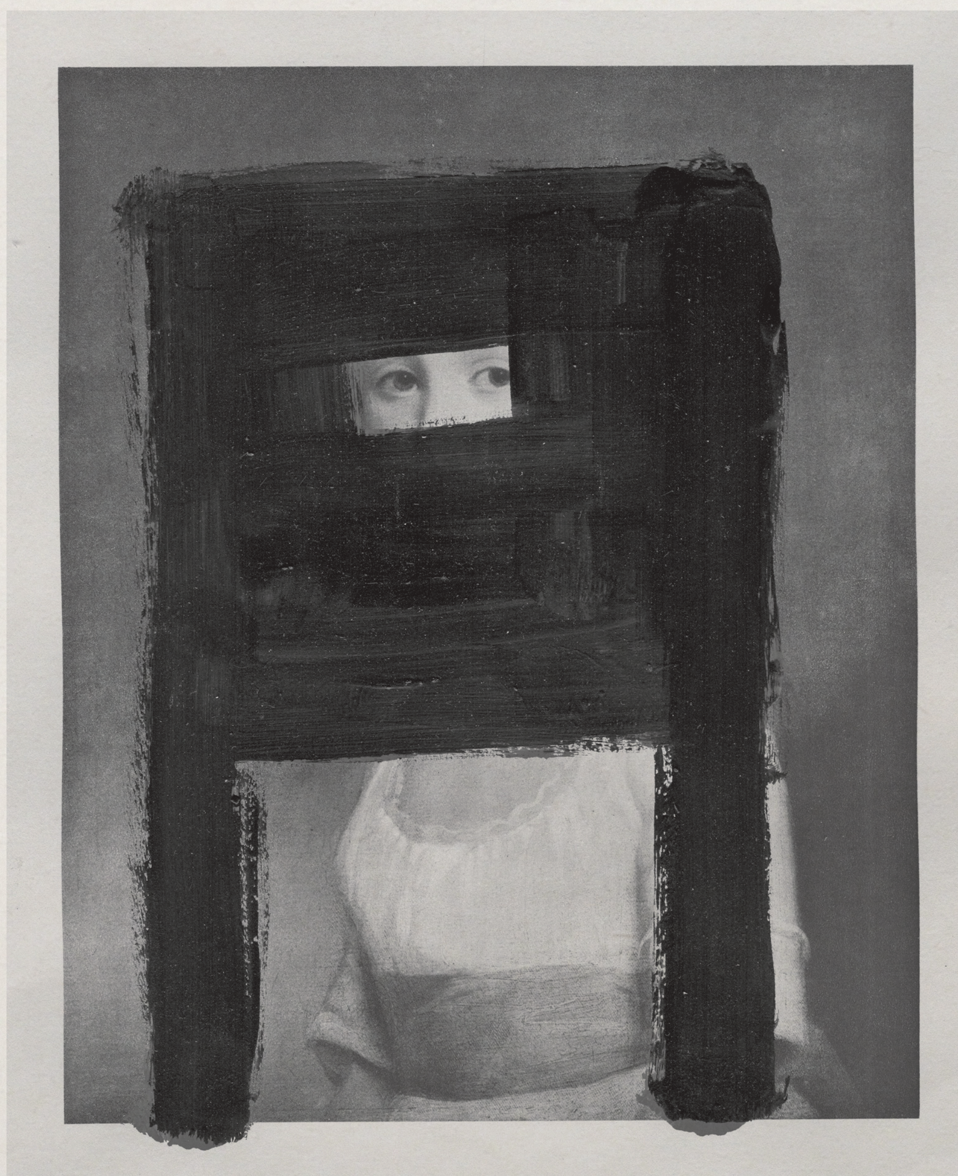
[5] Stefan Koldehoff, *Meier-Graefes van Gogh*, Band 12 der Reihe *Schriften zur Kunstkritik*, hrsg. von Walter Vitt, Edition des Internationalen Kunstkritikerverbandes, deutsche Sektion, Köln / Nördlingen 2002.

[6] William Boyd, *Nat Tate – An American Artist 1928 – 1960*, Cambridge 1998.

[7] Warren Neidich, *Unknown Artist*, Berlin 1993.

Teil der Kunstgeschichte, als er als Bestandteil bekannter Darstellungen von Künstlertreffen auftaucht. Es handelt sich dabei allerdings auch um ein ironisches Selbstbildnis von Warren Neidich, der den unbekannten Künstler spielt.

Das Werk von Dirk Dietrich Hennig ist gleichzeitig Spiegel und Speicher für das Thema der Fiktion und des Fakts im Feld der zeitgenössischen Kunst auf der Ebene der Person, des Archivs und des Betriebssystems Kunst.



BLACKED OUT # 95,
LA PEINTURE ANGLAISE,
1989

Thomas Wulffen

Real Fictions – Fictitious Realities

The country of Transnistria was recently the subject of a report in Deutschlandradio. This was not an examination from a literary perspective, but instead a journalistic report about Transnistria's struggle for international recognition. For eighteen years, this tiny country not so far from Odessa has existed after declaring itself independent of the Moldavian Republic. Transnistria is not recognized by any other country and exists only for the inhabitants of Transnistria itself. What status does the nation of Transnistria possess for those who are not its inhabitants?

During the course of the theorizing about the structure of matter in the field of atomic physics, the English atomic physicist Peter Higgs conceived of the so-called Higgs particle, also known as the Higgs boson, whose existence has up till now not been proven. With the help of this construct it is possible to resolve contradictions in the Standard Model. If no trace of the Higgs boson is ever found, then the Standard Model is false.

In 1973 there appeared in the collection of texts *Idea Art* edited by the art critic Gregory Battcock a short text about the artist Hank Herron entitled *The Fake as More*, written by Cheryl Bernstein.[1] Only thirteen years later was the text exposed as a fabrication and fiction by the critic Thomas Crow in his article *The Return of Hank Herron*[2].

These examples bear witness in various ways to the function, impact and significance of fiction. The example of Transnistria is situated on the level of fictional objects in political space. Even if this state exists as such, on the one hand its non-recognition denies legitimation to its existence. But on the other hand, self-assertion is a fundamental element of every national order. The justification for the invasion of Iraq by American troops in 2003 largely consisted of a fiction based on the existence of weapons of mass destruction asserted to be in the hands of Saddam Hussein. The point of departure for this undertaking was information furnished by a BND agent with the alias 'Curveball,' whose credibility was already subject to doubt beforehand, but whose assertions fit conveniently into the political calculations of the Bush administration.[3] In political controversies, fictions are again and again declared to be realities, in order to be able to defy one's opponent.

In the field of science, the use of fictitious objects is a more or less legitimate means of scientific investigation and university debate. If inconsistencies or contradictions arise in a given system, they can be temporarily abrogated by the deliberate utilization of fictitious entities. The aforementioned example of the Higgs boson is one instance of this. But at the same time there is an indication here that a fictitious object can become a real one. This does not, however, allow the reverse conclusion that a real object can become a fictitious one. Or could it be that we have here underestimated the significance of literature as an essential part of culture and art? In literature, there occurs the conversion of a real figure into a fictitious person. A famous example of this is the novel *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (*Buddenbrooks. The Decline of a Family*) by Thomas Mann, for which the history of the author's own family served as the basis for the plot of the novel. What status does the figure of Tony Buddenbrook assume with regard to the model Elisabeth Mann? Is it not permissible in this case to proceed from the assumption that the figure of Elisabeth Mann takes on representational elements from the fictitious figure Tony Buddenbrook which are capable of effectively changing the real person?

In the contemporary highly complex societies of post-industrial nations, it may be considered as a given that their manners and means of identification are based on both so-called real and fictitious attributions. There where the dividing line between fact and fiction is scarcely perceptible any longer, the personality as well comes to be blurred in its situation somewhere between fact and fiction. Who is Brad Pitt? Who is Hank Herron? The latter can be reconstructed on the basis of the text by Cheryl Bernstein. But who is Cheryl Bernstein? For her part, Cheryl Bernstein is a figure penned by the art historian Carol Duncan who, together with her husband Andrew Duncan, developed the figure "Hank Herron."[4] This story, in the double sense of the word (translator's note: Geschichte, "tale" or "history") has been repeated on various levels and can itself make reference to a sort of model. Stefan Koldehoff's book entitled *Meier-Graefes van Gogh* is subtitled *Wie Fiktionen zu Fakten werden* (*How Fictions Become Facts*).[5] In 1998 William Boyd wrote the story of Nat Tate An American Artist 1928-1960.[6] Behind this quite successful fiction (the text is complemented by photographic material on the life and work of Nat Tate) stand not only the man of letters Gore Vidal but also the musician David Bowie. In 1993 Warren Neidich discovered the "unknown artist" and, in a book of that title, situated him in the context of art history.[7] But in fact this artist only constitutes a part of art history

[1] Cheryl Bernstein, "*The Fake as More*," in: *Idea Art*, edited by Gregory Battock, New York 1973, pp. 41-45.

[2] Cf. Stefan Römer, *Künstlerische Strategien des Fake – Kritik von Original und Fälschung*, Cologne 2001, pp. 19-30.

[3] Cf. Bob Drogin, *Curveball, Spies, Lies, and the Con Man Who Caused a War*, New York 2007.

[4] Cf. Stefan Römer, op. cit., chapter 1.

[5] Stefan Koldehoff, *Meier-Graefes van Gogh*, volume 12 of the series *Schriften zur Kunstkritik*, edited by Walter Vitt, edition of the Internationaler Kunstkritikerverband, German section, Cologne / Nördlingen 2002.

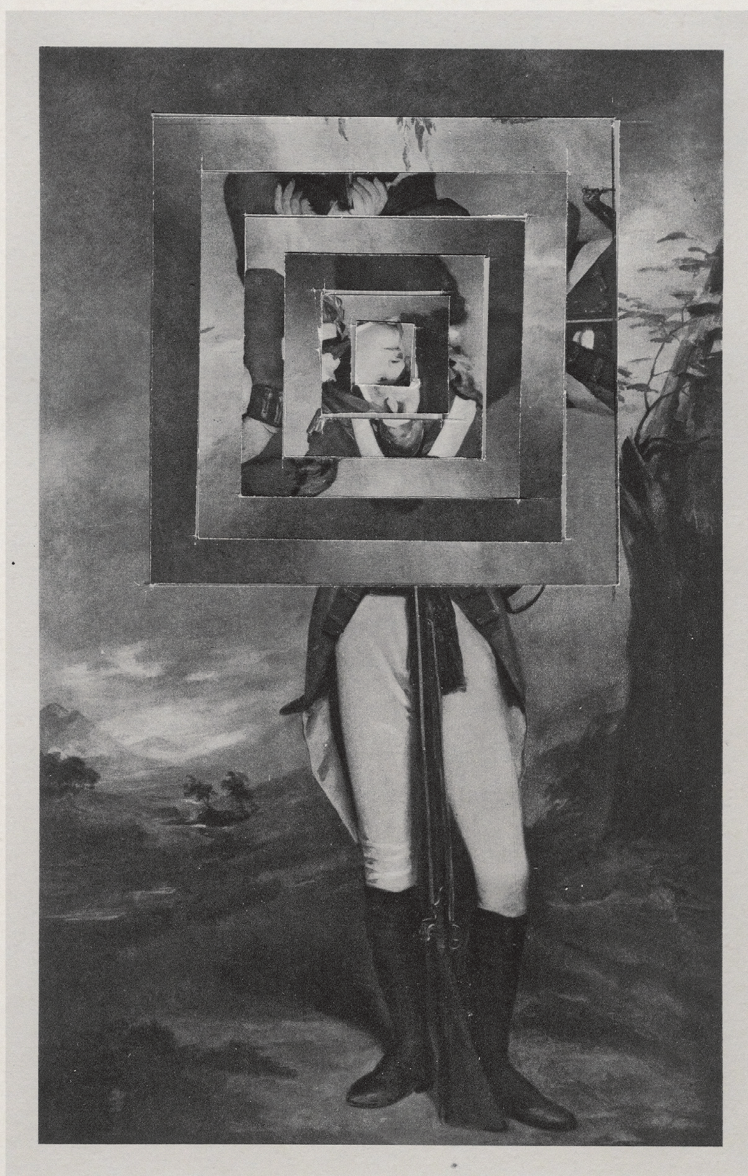
[6] William Boyd, *Nat Tate – An American Artist 1928 – 1960*, Cambridge 1998.

[7] Warren Neidich, *Unknown Artist*, Berlin 1993.

to the extent that he comes to the fore as an aspect of familiar depictions of artists' meetings. It is also a matter, however, of an ironic self-image of Warren Neidich, who himself plays the unknown artist.

The oeuvre of Dirk Dietrich Hennig is simultaneously a mirror and a repository for the theme of fiction and fact in the field of contemporary art on the level of the person, the archive and the operating system which is art.

CUTOUT SQUARE # 57,
LA PEINTURE ANGLAISE,
1989



„Wer anderen keine Grube gräbt, fällt selbst hinein.“ Karl Kraus

Lutz Stratmann
Niedersächsischer Minister
für Wissenschaft und Kultur

Thomas Mang
Präsident der
Niedersächsischen
Sparkassenstiftung

Die ganze Wahrheit, so lautet der Untertitel des Buches *Der Schatz im Aasee* (2004) von Dirk Dietrich Hennig, in dem der Autor die Geschichte des Kaufmanns Hinrich von Hagen aus dem 16. Jahrhundert dokumentiert. Der Legende nach soll der wohlhabende Münsteraner seine ganzen Reichtümer kurz vor seinem Tod im Jahr 1534 in einem Gebiet im Südwesten der Stadt Münster vergraben haben, in dem sich heute der künstlich angelegte Aasee befindet.

Bei dieser ersten Publikation des Künstlers Dirk Dietrich Hennig handelt es sich weder um einen Roman, noch um einen historischen Tatsachenbericht über die bis heute vergebliche Suche nach einem Schatz. Darauf wird der irritierte und zugleich faszinierte Leser gleich auf den ersten Seiten durch das eingangs erwähnte Sprichwort hingewiesen, das der Schriftsteller Karl Kraus ironisch ins Gegenteil verkehrte und das der Geschichte über die verschiedenen Grabungen nach dem Schatz am Aasee vorangestellt wurde. Zu den Quellen, die der Künstler als Beweis für seine abenteuerliche Erzählung heranzieht, zählt neben einer alten Schatzkarte und anderen historischen Zeugnissen auch ein Aufsatz des Historikers Dr. Jaap van Hoofstraat über *Das Zusammenspiel von Geschichtsinterventionen und Kunst*. Dort wird erklärt, dass es „das Wesen der Geschichtsintervention“ sei, „die Glaubwürdigkeit von Geschichte in Frage zu stellen, mit historischen Realitäten oder geschichtlichen Fiktionen zu arbeiten, Geschichte zu ergänzen, neue Sachverhalte in bestehende oder konstruierte Konstellationen einzubauen, um sie damit anders zu bewerten“. Jaap van Hoofstraat, alias Dirk Dietrich Hennig, liefert an dieser Stelle nicht nur einen Schlüssel zum Verständnis des Buches; er beschreibt zugleich das Konzept, das Hennigs künstlerischer Arbeit seit der Gründung des ‚Cupere Instituts für Geschichtsinterventionen‘ (www.cupere.de) im Jahr 1998 zugrunde liegt.

Wie detailliert und überzeugend er seitdem historische Begebenheiten mit fiktiven Berichten verbindet, zeigt zum Beispiel ein Projekt über den ungarischen Musiker und Fotografen Gustav Szathmáry aus dem Jahr 2003. Damals rekonstruierte Hennig in Worpswede das Leben und Werk eines vermeintlichen Liebhabers der Künstlerin Paula Modersohn-Becker. Dass es ihm in diesem und anderen Ausstellungs- und Buchprojekten auf intelligente und sehr unterhaltsame Weise gelingt, komplexe Fragen nach den Möglichkeiten einer objektiven historischen Wahrheit aufzuwerfen, belegt auch der vorliegende erste retrospektive Katalog über George Cup und Steve Elliott.

Die von Dirk Dietrich Hennig als künstlerisches Projekt konzipierte Retrospektive entstand im Jahr 2007 im Rahmen des New York-Stipendiums, das 1999 vom Land Niedersachsen initiiert wurde und seit 2005 gemeinsam mit der Niedersächsischen Sparkassenstiftung vergeben wird. Neben Dirk Dietrich Hennig zählen Christoph Girardet, Bjørn Melhus, Rainer Splitt, Hannes Kater und Thomas Ganzenmüller sowie die Künstlerinnen Julia Schmid und Bettina Cohnen zu den Stipendiaten.

Mit der Vergabe des Stipendiums wollen wir herausragenden jungen Künstlern aus Niedersachsen die Möglichkeit bieten, ein Jahr lang in einer der wichtigsten internationalen Kunstmetropolen zu arbeiten. Um den Stipendiaten den Kontakt zu Kuratoren, Galeristen und anderen Künstlern in New York zu erleichtern, umfasst das Stipendium nicht nur die kostenlose Bereitstellung einer Wohnung und eine finanzielle Zuwendung, sondern auch ein Atelier in den Räumen des International Studio and Curatorial Program (ISCP). Seitdem die Niedersächsische Sparkassenstiftung das Stipendium in Kooperation mit dem Land Niedersachsen vergibt, haben die Künstler zusätzlich die Möglichkeit, ihre in New York entstandenen Arbeiten im Anschluss in zwei niedersächsischen Kunstvereinen und einem Ausstellungskatalog zu präsentieren.

Wir danken neben Dennis Elliott, Direktor des ISCP, insbesondere Justin Hoffmann, künstlerischer Leiter des Kunstvereins Wolfsburg, und Roland Nachtigäller, künstlerischer Leiter der Städtischen Galerie Nordhorn, die die zweiteilige Ausstellung *Blacked out – George Cup & Steve Elliott* in Kooperation mit Dirk Dietrich Hennig kuratiert haben.

Unser Dank gilt außerdem den Mitgliedern der Jury des New York-Stipendiums 2007: Dr. Stephan Berg, Karola Grässlin, Dr. Christoph Heinrich, Dr. Sabine Schulze und Barbara Straka. Bei den Mitarbeitern von ArtnetworX bedanken wir uns für die erneute Zusammenarbeit bei der Realisierung des Katalogs.

Wir hoffen, dass die Beschäftigung mit dem ereignisreichen Leben und komplexen Werk von George Cup & Steve Elliott bei den Besuchern der Ausstellungen und den Lesern des Katalogs zu den von Dirk Dietrich Hennig intendierten Irritationen führt und gleichzeitig Anlass für Diskussionen über die Frage nach der „ganzen Wahrheit“ im Umgang mit der Geschichte großer Künstlerpersönlichkeiten bietet.

"Whoever doesn't dig a pit for others falls into it himself." Karl Kraus

Lutz Stratmann
Minister for Science and Culture in the State of Lower Saxony

Thomas Mang
President of the Niedersächsische Sparkassenstiftung

Die ganze Wahrheit (*The Whole Truth*) is the subheading of the book *Der Schatz im Aasee* (*The Treasure in the Aasee)* (2004) by Dirk Dietrich Hennig, in which the author documents the story of the merchant Hinrich von Hagen from the sixteenth century. According to the legend, the prosperous citizen of Münster is said to have buried, shortly before his death in 1534, all his riches in an area in the southwestern part of the city of Münster, where today the artificial lake known as the Aasee is located.

This first publication by the artist Dirk Dietrich Hennig is neither a novel nor a historical report of facts concerning a search for treasure which, up to this day, has remained futile. This is indicated right on the first page to the irritated and at the same time fascinated reader, through the aforementioned saying which the writer Karl Kraus ironically turned into its opposite and which precedes the story of the various excavations in search of treasure at the Aasee. Numbering among the sources which the artist summons up as proof of his adventurous tale is, in addition to an old treasure map and other historical evidence, also an essay by the historian Dr. Jaap van Hoofstraat on *The Interplay between Historical Intervention and Art*. There it is explained that "the essence of historical intervention" consists of "subjecting the credibility of history to question, working with historical realities or historical fictions, supplementing history, inserting new contents into existing or constructed constellations in order thereby to evaluate them differently." Jaap van Hoofstraat, alias Dirk Dietrich Hennig, delivers at this point not only a key to understanding the book; at the same time he describes the concept which has served as the basis for Hennig's artistic work ever since the founding of the 'Cupere Institute for Historical Intervention' (www.cupere.de) in the year 1998.

In how detailed and convincing a manner he has since then combined historical facts with fictional reports is demonstrated, for example, by a project from 2003 about the Hungarian musician and photographer Gustav Szathmáry. At that time Hennig reconstructed in Worpswede the life and work of a supposed paramour of the artist Paula Modersohn-Becker. That in this and other exhibition- and book-projects he successfully raises, in an intelligent and highly entertaining manner, complex questions about the possibilities of an objective historical truth is also demonstrated by the present first retrospective catalogue about George Cup & Steve Elliott.

This retrospective conceived by Dirk Dietrich Hennig as an artistic project arose in 2007 during the course of the New York Stipend, which was initiated in 1999 by the State of Lower Saxony and which, since 2005, has been awarded together with the Niedersächsische Sparkassenstiftung. In addition to Dirk Dietrich Hennig, the stipend recipients have been Christoph Girardet, Bjørn Melhus, Rainer Splitt, Hannes Kater and Thomas Ganzenmüller as well as Julia Schmid and Bettina Cohnen.

With the awarding of the stipend, we wish to offer to extraordinary young artists from the State of Lower Saxony the possibility of working for an entire year in one of the most important artistic metropolises in the world. In order to facilitate for the stipend recipients the contact to curators, gallerists and other artists in New York, the stipend includes not only the provision at no charge of an apartment along with a financial grant, but also the access to a studio in the spaces of the International Studio and Curatorial Program (ISCP). Ever since the Niedersächsische Sparkassenstiftung has been awarding the stipend in cooperation with the State of Lower Saxony, the artists also have the opportunity of subsequently presenting the works which they have created in New York at two art associations (Kunstvereine) in the State of Lower Saxony, along with an exhibition catalogue.

We thank in addition to Dennis Elliott, the director of the ISCP, especially Justin Hoffmann, the artistic director of the Kunstverein Wolfsburg, and Roland Nachtigäller, the artistic director of the Städtische Galerie Nordhorn, who have curated the two-part exhibition *Blacked Out – George Cup & Steve Elliott* in cooperation with Dirk Dietrich Hennig.

An expression of gratitude is due in addition to the members of the jury for the New York Stipend 2007: Dr. Stephan Berg, Karola Grässlin, Dr. Christoph Heinrich, Dr. Sabine Schulze and Barbara Straka. Our thanks go also to the colleagues of ArtnetworX for their renewed collaboration in the realization of the catalogue.

We hope that the encounter with the eventful lives and complex oeuvre of George Cup & Steve Elliot will summon up in the visitors to the exhibitions and in the readers of the catalogue the irritations which are intended by Dirk Dietrich Hennig, and will at the same time stimulate discussions about the question of the "whole truth" in the treatment of the history of great artistic personalities.



George Cup,
STEVE ELLIOTT, 1976

Künstlerbiografien

George Cup

George Cup wird 1930 in Heßlingen (heute Wolfsburg) unter dem Namen Georg Anton Kupsch geboren. 1936 emigriert seine Familie nach New York. 1950 – 1953 studiert er an der Cooper Union School of Art and Architecture, 1954 – 1955 am Art Students League in New York. Dort lernt er Steve Elliott kennen und zieht 1954 mit ihm in ein gemeinsames Apartment. 1953 – 1956 entstehen erste verpackte Objekte und Malereien. 1956 zeigt die Period Gallery in New York die erste Einzelausstellung von George Cup & Steve Elliott als Künstlerpaar. 1959 entstehen erste Experimentalfilme. 1960 beendet George Cup seine Beschäftigung mit der Architektur. 1961 – 1963 entstehen erste Plastiken und Lichtobjekte. Seit 1963 entwickeln Cup und Elliott Minimalskulpturen, Künstlerbücher und erste Animationsfilme. 1975 – 1977 arbeitet Cup in einem Studio in East Hampton, New York. 1978 – 1985 folgen längere Aufenthalte in Paris. 1986 trennt sich Steve Elliott von George Cup. Im selben Jahr stirbt Elliott und Cup wird für den vermeintlichen Mord an Steve Elliott verurteilt und inhaftiert. Seine Werke werden aus Kunstsammlungen und seine Skulpturen aus dem öffentlichen Raum entfernt. Im Jahr 2007 wird durch ein neues Verfahren die Unschuld George Cups am Tod Steve Elliotts bewiesen, woraufhin Cup im Sommer 2007 aus dem New Yorker Gefängnis entlassen wird. Kurz darauf nimmt das George Cup Research Center Kontakt zu dem Künstler auf und plant gemeinsam mit ihm die ersten Ausstellungen seit seiner Inhaftierung 1986, die in den Geburtsstädten von Cup und Elliott präsentiert werden sollen. George Cup stirbt im Juli 2008 an Herzversagen in New York.

Steve Elliott

Steve Elliott wird 1933 in Nordhorn unter dem Namen Stefan Berliott geboren. 1936 siedelt seine Familie nach New Jersey über. 1954 – 1958 studiert er am Art Students League in New York, Abschluss als Master of Arts. 1954 lernt er George Cup kennen. Seit 1955 arbeiten die beiden als Künstlerpaar. 1959 realisiert er als Auftragswerk ein Wandbild für das Social Security Building, Washington D.C., das heute nicht mehr existiert. 1967 – 1972 unterreichtet er am Hunter College, New York, 1972 – 1974 am Pratt Institut in Brooklyn. 1974 – 1976 entsteht der 26-teilige Animationszyklus THE CONNECTION BETWEEN FORM AND SOUND. Im Frühjahr 1986 trennt er sich von George Cup. Im Juni 1986 wird Steve Elliott tot in seinem New Yorker Apartment aufgefunden.

Steve Elliott,
GEORGE CUP, 1978



George Cup

George Cup is born in 1930 in Heßlingen (today Wolfsburg) under the name of Georg Anton Kupsch. In 1936 his family emigrates to New York. From 1950 to 1953 he studies at the Cooper Union School of Art and Architecture, from 1954 to 1955 at the Art Students League in New York. There he meets Steve Elliott and in 1954 moves with him into a shared apartment. From 1953 to 1956 the first packed objects and paintings are created. In 1957 the Period Gallery in New York presents the first individual exhibition of George Cup & Steve Elliott as an artist-couple. In 1959 the first experimental films are realized. In 1960 George Cup ends his involvement with architecture. From 1961 to 1963 the first sculptures and light-objects are created. From 1963 Cup and Elliott develop Minimalist sculptures, artists' books, and their first animated films. From 1975 to 1977 Cup works in a studio in East Hampton, New York. There are extended stays in Paris from 1978 to 1985. In 1986 Steve Elliott separates from George Cup. In the same year Elliott dies, and Cup is convicted and imprisoned for supposedly murdering Steve Elliott. His works are removed from art collections, and his sculptures disappear from public spaces. In 2007 new legal proceedings prove George Cup's innocence in the death of Steve Elliott, whereupon Cup is released from the New York prison in the summer of 2007. Shortly thereafter, the George Cup Research Center takes up contact to the artist and together with him plans the first exhibitions since his imprisonment in 1986, to be held in Cup's and Elliott's respective birthplaces. George Cup dies of heart failure in July 2008 in New York.

Steve Elliott

Steve Elliott is born in 1933 in Nordhorn under the name Stefan Berliott. In 1936 his family settles in New Jersey. From 1954 to 1958 he studies at the Art Students League in New York, attaining a Master of Arts degree. In 1954 he meets George Cup. From 1955 the two work as an artist-couple. In 1959 he is commissioned to create a wall painting for the Social Security Building in Washington, D.C.; the work no longer exists. From 1967 to 1972 he teaches at Hunter College, New York, from 1972 to 1974 at the Pratt Institute in Brooklyn. From 1974 to 1976 the 26-part animation cycle THE CONNECTION BETWEEN FORM AND SOUND is created. In the spring of 1986 he separates from George Cup. In June 1986 Steve Elliott is found dead in his New York apartment.

Über die Autoren

A.C. Greenspan, geboren 1931 in New York, lebt in New York. Er erwirtschaftete ein Vermögen mit Immobilien, das er zu einem Großteil in seine Kunstsammlung investierte, die neben Werken von George Cup & Steve Elliott auch Arbeiten von Sam Francis, Phillip Guston, Robert Motherwell, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Richard Serra, Andy Warhol und Sol Lewitt umfasst. Seit Anfang 2007 steht Greenspan als fiktive Autorität hinter der Biografie von George Cup & Steve Elliott. A.C. Greenspan ist ein Alter Ego von Dirk Dietrich Hennig.

Dirk Dietrich Hennig, geboren 1967 in Herford, lebt in Hannover. Er studierte an der Kunstakademie Münster Freie Kunst und schloss sein Studium 2000 bei Professor Paul Isenrath mit Auszeichnung ab. 1998 gründete er das Cupere Institut für Geschichtsinterventionen, das sich mit dem Begriff der Wahrheit in der Geschichtsschreibung auseinandersetzt. In Form von komplexen musealen- und kulturhistorischen Präsentationen setzt Hennig sich als fiktiver Charakter in Szene und hinterfragt somit die Rezeption von Kunst und Geschichte im Ausstellungswesen. Der vorliegende Katalog dokumentiert das Projekt *George Cup* & *Steve Elliott*, an dem der Künstler seit Anfang 2007 arbeitet und das weitergeführt wird. Zusätzliche Informationen zu dem Projekt: www.georgecupresearchcenter.com.

Justin Hoffmann, geboren 1955 in Cham (Oberpfalz), arbeitet als Kurator, Musiker (FSK) und Kunsthistoriker. Er leitet seit 2004 den Kunstverein Wolfsburg. Nach dem Studium an der Akademie der Bildenden Künste München schloss sich ein Studium der Kunstgeschichte, Kommunikationswissenschaft und Neueren Geschichte an der Universität München an. Als Dozent war er u. a. an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, der Akademie der bildenden Künste Wien und der Merz Akademie Stuttgart tätig. Justin Hoffmann war Lehrbeauftragter an der Akademie der Bildenden Künste München und hatte eine Gastprofessur an der Kunstuniversität Linz. Seine Kritiken erscheinen regelmäßig in Kunstzeitschriften wie *artforum, frieze, Kunst-Bulletin, Kunstforum* oder *springerin*.

Thomas Mang, geboren 1959 in Bremen, lebt in Hannover. Nach einer Ausbildung bei der Sparkasse Bremen war er von 1980 – 1996 Leiter des Firmenkundengeschäfts der Sparkasse Bremen. 1997 wurde er Mitglied des Vorstandes der Sparkasse Saarbrücken. 2000 erfolgte der Wechsel zum Geschäftsführenden Vorstandsmitglied im Deutschen Sparkassen- und Giroverband in Berlin. Seit 2003 ist Thomas Mang Präsident des Sparkassenverbandes Niedersachsen und der Niedersächsischen Sparkassenstiftung.

Roland Nachtigäller, geboren 1960 in Dortmund, leitet seit 2003 die Städtische Galerie Nordhorn und ist Geschäftsführer der kunstwegen EWIV, die ein von ihm mit initiiertes deutsch-niederländisches Skulpturenprojekt betreut. Nach seinem Studium der Kunst, Visuellen Kommunikation, Germanistik und Medienpädagogik an der Universität Kassel wurde er 1991 in die Führungsmannschaft der *documenta 9* berufen. Als freier Autor und Kurator war er an zahlreichen Ausstellungs-, Sammlungs- und Katalogprojekten beteiligt. So entwickelte er 2001 die Ausstellung *Wiedervorlage d5* für das Kasseler documenta Archiv oder 2003 – 2007 das künstlerische Freilandlabor *Feldversuche* in Gartow an der Elbe. Ab Ende 2008 ist er Künstlerischer Direktor des Museums MARTa Herford.

Lutz Stratmann, geboren 1960 in Oldenburg, ist seit 2003 Niedersächsischer Minister für Wissenschaft und Kultur. Nach Abitur und Wehrdienst studierte er Rechtswissenschaften in Münster, das Referendariat absolvierte er in Oldenburg und Kapstadt. Von 1990 bis 1994 Leiter des Referates für Kabinettsangelegenheiten in der Staatskanzlei des Landes Sachsen-Anhalt, danach Mitglied des Niedersächsischen Landtags. Bis zur Übernahme des Ministerpostens war er Mitglied im Ausschuss für Wissenschaft und Kultur und im Rechtsausschuss, sowie Vorsitzender des Unterausschusses Justizvollzug und Straffälligenhilfe. Bis 2003 praktizierte er als Rechtsanwalt in Oldenburg. Außerdem ist er Vorstandsmitglied des CDU-Landesverbandes Oldenburg, Mitglied des Landesvorstandes der CDU in Niedersachsen und Vorsitzender des CDU-Kreisverbandes Oldenburg-Stadt.

Thomas Wulffen, geboren 1954 in Bochum, lebt als freier Kunstkritiker in Berlin. Studium der Philosophie und Theoretischen Linguistik an der Universität Konstanz. Seit 1983 Veröffentlichungen für *Kunstforum International, Artscribe* und *Flash Art*. Zahlreiche Texte für Ausstellungskataloge, seit 1987 Tätigkeit als freier Ausstellungsmacher. Thomas Wulffen ist Herausgeber der Publikation *Betriebssystem Kunst* (*Kunstforum International*, Bd. 125, Januar/Februar 1994) und hat damit den Begriff ‚Betriebssystem Kunst' maßgeblich geprägt. Seit April 2008 ist er Präsident der deutschen Sektion des Internationalen Kunstkritikerverbands (AICA).

A.C. Greenspan, born in 1931 in New York, lives in New York. He earned a fortune in real estate that he invested to a large extent in his art collection which, along with works by George Cup & Steve Elliott, also contains works by Sam Francis, Phillip Guston, Robert Motherwell, Willem de Kooning, Jackson Pollock, Richard Serra, Andy Warhol and Sol Lewitt. Since the beginning of 2007, Greenspan stands as a fictitious authority behind the biographies of George Cup & Steve Elliott. A.C. Greenspan is an alter ego of Dirk Dietrich Hennig.

Dirk Dietrich Hennig, born in 1967 in Herford, lives in Hannover. He studied free art at the Kunstakademie Münster and in 2000 completed his studies with honors under the supervision of Professor Paul Isenrath. In 1998 he founded the Cupere Institut für Geschichtsintervention, which investigates the concept of truth in the writing of history. In the form of complex cultural-historical presentations in museums, Hennig presents himself on the scene as a fictitious character and thereby scrutinizes the reception of art and history in the context of exhibitions. The present catalogue documents the project *George Cup* & *Steve Elliott*, which the artist has been working on since the beginning of 2007 and which will be continued. Additional information concerning the project is available at www.georgecupresearchcenter.com.

Justin Hoffmann, born in 1955 in Cham (Oberpfalz), works as a curator, musician (FSK) and art historian. Since 2004 he has been the director of the Kunstverein Wolfsburg. After studies at the Akademie der Bildenden Künste in Munich, he received a degree in art history, communication science and recent history at the Universität München. He has been an instructor at such institutions as the Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, the Akademie der bildenden Künste Wien and the Merz Akademie Stuttgart. Hoffmann was an assistant lecturer at the Akademie der Bildenden Künste München and had a guest professorship at the Kunstuniversität Linz. His reviews appear regularly in such art periodicals as *artforum, frieze, Kunst-Bulletin, Kunstforum* or *springerin*.

Thomas Mang, born in 1959 in Bremen, lives in Hannover. After a program of training at the Sparkasse Bremen, he was the head of business-customer transactions at the Sparkasse Bremen. In 1997 he became a member of the board of directors of the Sparkasse Saarbrücken. In 2000 came the changeover to managing member of the board of directors of the Deutsche Sparkassen- und Giroverband in Berlin. Since 2003 Thomas Mang has been president of the Sparkassenverband Niedersachsen and of the Niedersächsische Sparkassenstiftung.

Roland Nachtigäller, born in 1960 in Dortmund, has since 2003 been the director of the Städtische Galerie Nordhorn and is the managing director of kunstwegen EWIV, which supervises a German-Dutch sculptural project which he co-founded. After studying art, visual communication, German literature and media pedagogy at the Universität Kassel, he was called in 1991 to be a member of the directorial team of *documenta 9*. As a free-lance author and curator, he has been involved in numerous exhibition-, collection- and catalogue-projects. These activities included the development in 2001 of the exhibition *Wiedervorlage d5* for the documenta archives in Kassel and from 2003-2007 of the artistic open-land laboratory *Feldversuche* in Gartow an der Elbe. Starting at the end of 2008, he will be artistic director of the museum MARTa in Herford.

Lutz Stratmann, born in 1960 in Oldenburg, has since 2003 been the Minister for Science and Culture in the State of Lower Saxony. After receiving his *Abitur* and completing his military service, he studied jurisprudence in Münster and completed his legal clerkship in Oldenburg and Cape Town. From 1990 to 1994 he was the head of the Department of Cabinet Affairs in the state law offices of the State of Saxony-Anhalt, and subsequently a member of the Lower Saxonian Parliament. Until taking on the position of Minister, he was a member of the Committee for Science and Culture and of the Judiciary Committee, as well as the chairman of the Subcommittee for Detention and Assistance to Delinquents. Until 2003 he had a law practice in Oldenburg. In addition, he is a member of the board of directors of the CDU State Association Oldenburg, a member of the State Association of the CDU in the State of Lower Saxony, and chairman of the CDU District Chapter in the city of Oldenburg.

Thomas Wulffen, born in 1954 in Bochum, lives and works as a free-lance art critic in Berlin. Study of philosophy and theoretical linguistics at the Universität Konstanz. Since 1983 publications for *Kunstforum International, Artscribe* and *Flash Art*. Numerous texts for exhibition catalogues, since 1987 activity as a free-lance exhibition organizer. Thomas Wulffen is the editor of the publication *Betriebssystem Kunst* (*Kunstforum International*, Vol. 125, January/February 1994) and thereby has had a formative influence on the term 'operating-system art' (*Betriebssystem Kunst*). Since April 2008, he has been the president of the German Section of the Internationaler Kunstkritikerverband (AICA).

Abbildungsverzeichnis
List of Illustrations

George Cup & Steve Elliott
STUDY FOR BLACK BOX # 2, 1979
Tinte auf Papier
Ink on paper
40 x 61 cm
French Collection, Paris
Abb. S. Illus. p. 27 (unten below)

George Cup & Steve Elliott
STATIC PAINTING # 31, # 32, 1959
2-teilig, Acryl auf Holz
2-part, acrylic on wood
je each 122,5 x 91,5 x 6 cm
Teil Part 1: French Collection, Paris
Teil Part 2: Greenspan Collection, New York
Abb. S. Illus. p. 28

George Cup & Steve Elliott
STATIC PAINTING
54, # 55, # 56, # 57, 1959
4-teilig, Acryl auf Holz
4-part, acrylic on wood
je each 96 x 126,5 x 6 cm
French Collection, Paris
Abb. S. Illus. p. 29

George Cup & Steve Elliott
THE CONNECTION BETWEEN FORM AND SOUND, 1978
Edition Artist Video New York, 2/50
VHS-Video: 36:04 min
Greenspan Collection, New York
Abb. S. Illus. p. 30f

George Cup & Steve Elliott
P-SQUARE # 8, 1975
P-SQUARE # 9, 1975
P-SQUARE # 10, 1975
Holz, Acryl, Leinwand, Teerpappe
Wood, acryl, canvas, tarpaper
je each 64 x 53,5 x 7,5 cm
Greenspan Collection, New York
Abb. S. Illus. p. 32

George Cup & Steve Elliott
P-SQUARE # 15, 1975
Acryl und Teerpappe auf Leinwand
Acrylic and tarpaper on canvas
150 x 150 x 5 cm
French Collection, Paris
Abb. S. Illus. p. 33

George Cup & Steve Elliott
STUDY FOR SQUARE TO ROUND # 7, 1972
Acryl auf Karton
Acrylic on cardboard
20 x 22 x 10 cm
French Collection, Paris
Abb. S. Illus. p. 34

George Cup & Steve Elliott
SQUARE TO ROUND # 7, 1972
Acryl auf Leinwand
Acrylic on canvas
150 x 150 x 5 cm
Greenspan Collection, New York
Abb. S. Illus. p. 35

George Cup & Steve Elliott
SQUAREBOOK # 5, 1968
Acryl auf Karton Acrylic on cardboard
20 x 17 x 2,3 cm
Greenspan Collection, New York
Abb. S. Illus. p. 36

George Cup & Steve Elliott
LIGHTSQUARE PROJECTION # 3, 1972
Acryl auf Holz, 8mm Projektor
Acrylic on wood, 8mm projector
91 x 91 x 6 cm
French Collection, Paris
Abb. S. Illus. p. 37

George Cup & Steve Elliott
LOOP # 25, 1972
Edition Artist Video New York, 2/25
VHS-Video: 5.36 min, Loop
Greenspan Collection, New York
Abb. S. Illus. p. 38f

George Cup & Steve Elliott
STUDY FOR SQUARE # 7, # 8, 1975
Tinte auf Silbergelatine
Ink on silver gelatin
31,7 x 20 cm
Greenspan Collection, New York
Abb. S. Illus. p. 40

George Cup & Steve Elliott
STUDY FOR SQUARE # 35, # 36, # 37, 1975
Tinte auf Silbergelatine
Ink on silver gelatin
20 x 31,6 cm
Greenspan Collection, New York
Abb. S. Illus. p. 41

George Cup & Steve Elliott
BLACKED OUT # 95, LA PEINTURE ANGLAISE, 1989
Acryl auf Offsetdruck
Acrylic on offset print
24 x 19 cm (31 x 22 cm)
Grennspan Collection, New York
Abb. S. Illus. p. 43

George Cup & Steve Elliott
CUTOUT SQUARE # 57, LA PEINTURE ANGLAISE, 1989
Collage, Offsetdruck
Collage, offset print
26 x 17 cm (31 x 22 cm)
Grennspan Collection, New York
Abb. S. Illus. p. 45

George Cup, STEVE ELLIOTT, 1976
Polaroid
9 x 9 cm
George Cup Research Center, New York
Abb. S. Illus. p. 48

Steve Elliott, GEORGE CUP, 1978
Polaroid
9 x 9 cm
George Cup Research Center, New York
Abb. S. Illus. p. 49

Impressum
Colophon

Dieser Katalog erscheint anlässlich des
New York-Stipendiums 2007 der Niedersächsischen
Sparkassenstiftung und des Landes Niedersachsen
in Verbindung mit den Ausstellungen
This catalogue is presented along with the exhibitions
of the New York Stipend 2007 of the Niedersächsische
Sparkassenstiftung and the State of Lower Saxony

Blacked Out
George Cup & Steve Elliott
Retrospektive – The French Collection
Kunstverein Wolfsburg
26. September – 16. November 2008
September 26 – November 16, 2008

Blacked Out
George Cup & Steve Elliott
Retrospektive – The Greenspan Collection
Städtische Galerie Nordhorn
13. Dezember 2008 – 1. Februar 2009
December 13, 2008 – February 1, 2009

Niedersächsische Sparkassenstiftung
Schiffgraben 6-8, 30159 Hannover
Telefon +49 (0) 511 36 03 – 489
Telefax +49 (0) 511 36 03 – 684
sparkassenstiftung@svn.de
www.nsks.de

Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur
Leibnizufer 9, 30169 Hannover
Telefon +49 (0) 511 120 – 25 99
Telefax +49 (0) 511 120 – 26 01
pressestelle@mwk.de
www.mwk.niedersachsen.de

New York-Stipendium New York Stipend
Organisation Organisation:
Ulrich Beran, Dr. Christine Litz, Niedersächsisches
Ministerium für Wissenschaft und Kultur,
Ulrike Schneider, Niedersächsische Sparkassenstiftung

Jury 2007 Jury 2007:
Prof. Dr. Stephan Berg, Karola Grässlin, Dr. Christoph Heinrich,
Dr. Sabine Schulze, Barbara Straka

Partnerinstitution Partner Institution:
ISCP, International Studio and Curatorial Program, 1040
Metropolitan Avenue, 3rd Fl., Brooklyn, NY 11211, USA
Direktor und Gründer Director and Founder:
Dennis Elliott
Programm Management 2007 Program Management 2007:
Sara Reisman
Büroleitung 2007 Office Management 2007:
Jane Coffey
Atelierverwaltung 2007 Studio Management 2007:
Mayumi Hayashi

Katalog Catalogue
Herausgeber Editor:
Niedersächsische Sparkassenstiftung und Land
Niedersachsen in Zusammenarbeit mit dem Kunstverein
Wolfsburg und der Städtischen Galerie Nordhorn
Niedersächsische Sparkassenstiftung and the State
of Lower Saxony in collaboration with the Kunstverein
Wolfsburg and the Städtische Galerie Nordhorn
Gestaltung Design:
Dirk Dietrich Hennig
Lektorat Copyediting:
Ulrike Schneider
Übersetzung ins Englische Translation into English:
George Frederick Takis
Fotografien Photographs:
Frank Schinski, S. 18, 20 (links left), 24, 25, 26, 32, 33, 35, 37,
alle weiteren Fotografien all further photographs:
Dirk Dietrich Hennig
Lithografie und Gesamtherstellung Origination and
Overall Production:
ArtnetworX, Hannover



Kunstverein Wolfsburg
Schlossstraße 8
38448 Wolfsburg
Telefon +49 (0) 53 61 – 67 4 22
Telefax +49 (0) 53 61 – 65 08 62
kunstverein@wolfsburg.de
www.kunstverein-wolfsburg.de

Ausstellung Exhibition
Leitung Director: Justin Hoffmann

städtische galerie nordhorn

Städtische Galerie Nordhorn
Vechteaue 2 (Alte Weberei)
48529 Nordhorn
Telefon +49 (0) 59 21 – 97 11 00
Telefax +49 (0) 59 21 – 97 11 05
kontakt@staedtische-galerie.nordhorn
www.staedtische-galerie.nordhorn.de

Ausstellung Exhibition
Leitung Director:
Roland Nachtigäller
Sekretariat Secretarial Office:
Tina Meier
Ausstellungspädagogik Exhibition pedagogy:
Karin Heidinger-Pena
Technische Leitung Technical direction:
Elisabeth Wollek
Aufbau Installation:
Kerstin Goedecke, Katrin Vink, Jens Wilke

ISBN 978-3-922303-64-0
Gedruckt in Deutschland Printed in Germany

Dank Acknowledgment
Dylon Graham für die Verkörperung von Steve Elliott
Dylon Graham for the embodiment of Steve Elliott
Peter Machajdík für die Komposition der Animationsfilme
Peter Machajdík for the composition of the animated films

STIFTUNGKUNSTFONDS


Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur


Niedersächsische
Sparkassenstiftung